ویژه نوروز ۶۳

ماهنامه سینمایی

فیلم

سال دوم ـ شماره یازدهم ـ ۹۲ صفحه بیست تومان



بررسی سینمای ایران، فیلمهای خارجی، سینما در تلویزیون،
و نوشته‌های سینمایی در سال ۶۲

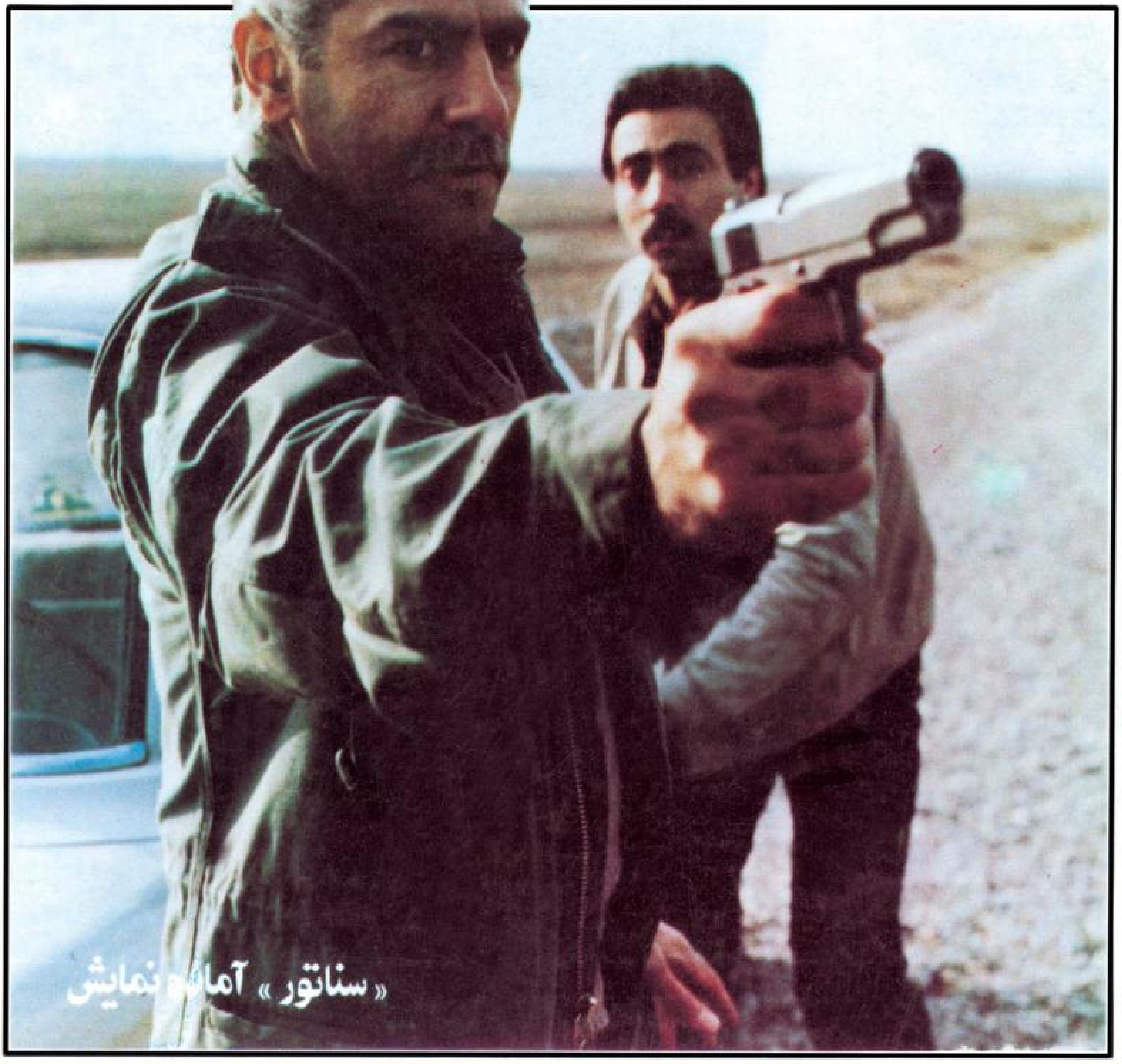
گفتگو با فرامرز قریبیان، مرتضی ممیز، و...

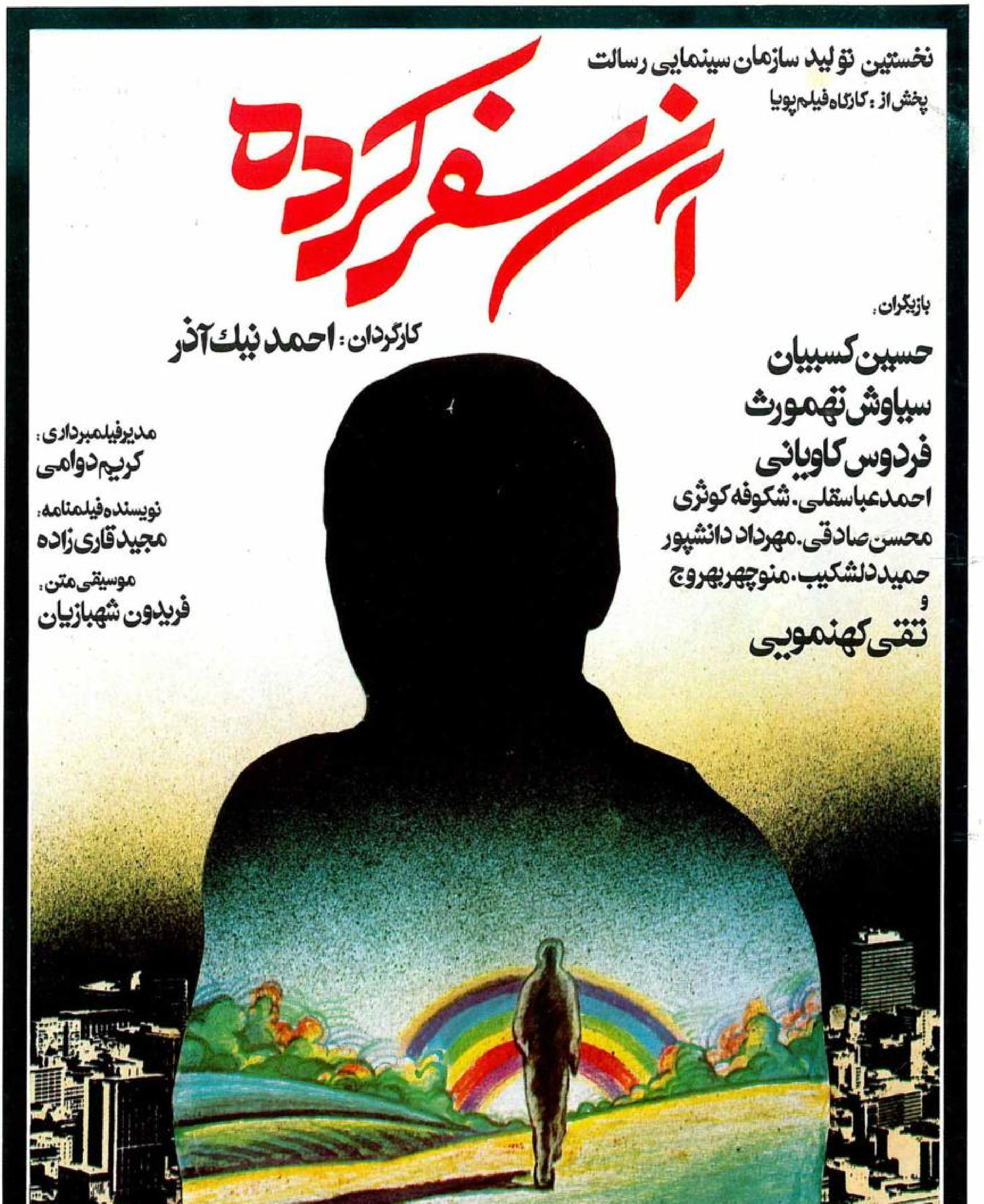
در دست تولید ، نقد فیلم ، طرح

برنامه‌های نوروزی تلویزیون

گزارش جشنوارهٔ فیلم فجر

سینمای جهان




نخستین تولید سازمان سینمایی رسالت
پخش از : کارگاه فیلم پویا
آن سفر کرده
کارگردان : احمد نیک آذر
بازیگران :
حسین کسبیان
سیاوش تهمورث
فردوس کاویانی
احمد عباسقلی. شکوفه کوثری
محسن صادقی. مهرداد دانشپور
حمید دلشکیب. منوچهر بهروج
و
تقی کهنمویی
مدیر فیلمبرداری :
کریم دوامی
نویسنده فیلمنامه :
مجید قاری زاده
موسیقی متن :
فریدون شهبازیان

در این شماره

فیلم

شمارهٔ یازدهم ــ ویژهٔ نوروز ۶۳
تلفن ۶۷۹۳۷۴
صندوق پستی ۲۱۹۴

لیتوگرافی:
تهران لیتو ــ تلفن ۸۴۹۴۸۵

حروفچینی:
سیمرغ ــ تلفن ۶۴۲۳۴۳
کامپوزر ــ تلفن ۸۲۹۱۱۹

چاپ و صحافی:
کتیبه ــ تلفن ۷۵۰۶۳۷

روی جلد: نمایی از فیلم "سناتور"



گزارش دومین جشنوارهٔ فیلم فجر، شامل رویدادهای جشنواره، نظرهای برندگان، داوران فیلمسازان، بخش آماتور، و ... هیجده صفحه از این شماره را تشکیل می‌دهد.



سه مطلب گزارشهای سالانه، به‌بررسی چشم‌انداز سینمای ایران، فیلمهای خارجی برپردهٔ سینماها، و سینما بر پرده کوچک تلویزیون در سال ۶۲ اختصاص یافته است.



از سری گفتگوهای تخصصی مربوط به‌سینمای ایران، در این شماره چهار گفتگو با یک بازیگر، یک آهنگساز فیلم، یک پوستر ــ ساز، و یک فیلمبردار را می‌خوانید.



در صفحهٔ "سینمای ۸۰"، علاوه بر شناسنامه و معرفی چندین فیلم جدید، دو مطلب کوتاه، درباره یک فیلم روز، به‌چاپ رسیده است.



مطلبی خواندنی دربارهٔ سینمای سوریه، جشنوارهٔ دمشق و یک فیلم سوری، که از نشریهٔ میدل ایست نقل شده، چشم ــ اندازی از وضعیت سینمای سوریه را ترسیم کرده است.



در صفحهٔ طرحهای سینمایی این شماره، چند طرح در زمینهٔ سینمای وسترن که حاوی نگاهی طنزآمیز به‌این فیلمهاست، به‌چاپ رسیده است.

آغاز...

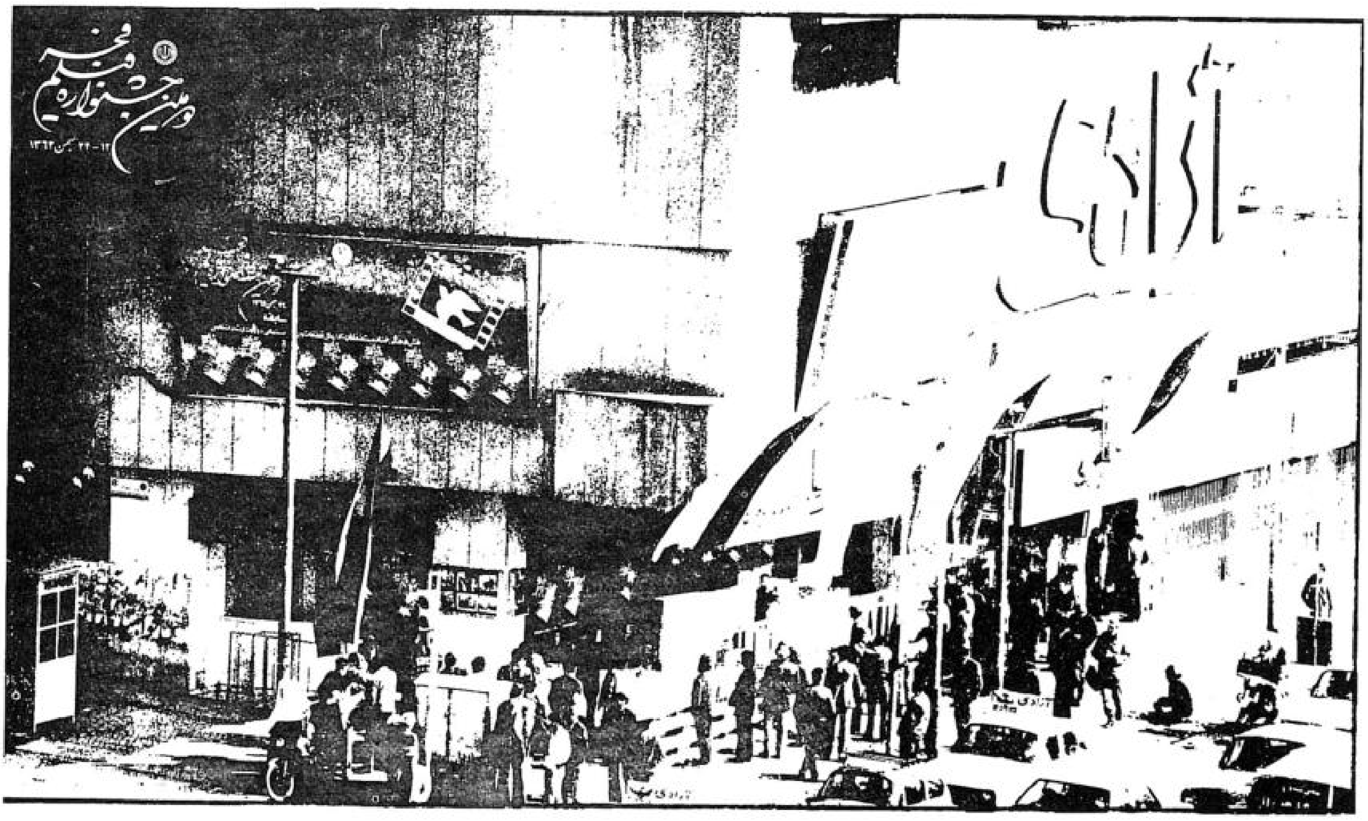
■ سال ۱۳۶۳ را در شرایطی آغاز می‌کنیم که تجربه‌های چند سالهٔ پس از انقلاب‌و دریافت‌واقعیتهایی‌از این‌تجربه‌ها می‌رود تا بنیانهای سینمای ایران را شکل دهد. با روندی که تقریبا" از اواخر سال ۶۱ و عمدتا" در سال ۶۲ در سینمای ایران آغاز شد، به‌رغم فراز و فرودهایش که در این آغاز شکل‌گیری و جاافتادن روشها گریزناپذیر است، امیدی در دل همهٔ سینماگران و دوستداران سینما جوانه زد که مسئولان می‌باید با همت و پشتکار، به‌پرورش این جوانه بپردازند تا که درخت تناوری شود. در چنان شرایطی، دیگر این درخت تناور با نسیم مشکلات کوچک (از هر نوعی) نخواهد لرزید و ریشه‌کن نخواهد شد، بلکه خود به‌مانعی در برابر مشکلات تبدیل خواهد شد.

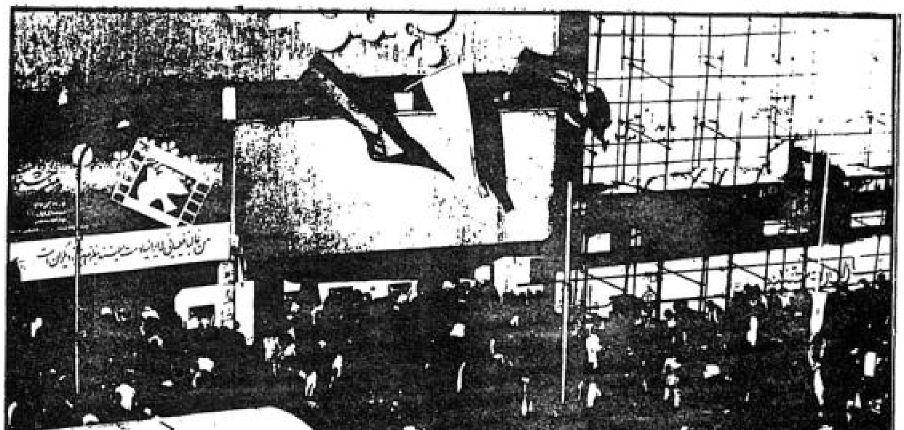
سنت نوروز همراه با تازه شدن طبیعت، فرصتی برای خانه‌تکانی و زدودن غبارها و زنگارها از جسم و جان است. سال ۶۳، با توجه به‌زمینه سازیهای یکی دو سال‌اخیر، می‌تواند سال شکوفایی و رشد آن نهال تازه روییده، و آغاز این سال می‌تواند نقطهٔ آغاز پرتحرکی برای زدودن غبارها و زنگارهای مشکلات از جسم و جان سینمای ایران باشد.

"ماهنامهٔ فیلم" که انتشار مرتب آن اواسط سال ۶۲ آغاز شد، شاخساری کوچک از آن نهال تازه روییده است. هنگامی که تصمیم به‌انتشار مجله گرفتیم و نخستین شمارهٔ آن را به‌شکل ماهنامه (شمارهٔ پیاپی چهارم) منتشر کردیم، تصور کاملی از موقعیت سینمای ایران نداشتیم اما شاید به‌طور ناخودآگاه، فضا را مساعد برای انتشار یک مجلهٔ سینمایی یافتیم. خبرهای جسته و گریخته‌ای که از این‌سو و آن‌سو دربارهٔ فعالیتهای فیلمسازان می شنیدم، سازندهٔ فضای یاد شده بود. اما با انتشار مجله و تداوم آن، و از آنجا که به‌صورت تنها منبع انعکاس خبرهای فیلمسازی در ایران درآمد، اندک اندک آن تصویر اولیه، شکل کاملتر خود را نمایاند و دریافتیم که فعالیتها و گستردگی‌اش بسیار بیش از آن‌است که تصور می‌کرده‌ایم. در طول انتشار مداوم ماهنامهٔ فیلم، کوشیده‌ایم بازتاب دهندهٔ صادق این فعالیتها باشیم. ما مدعی نیستیم اما در گفتگو با دست‌اندرکاران سینما، آنها معتقدند که به‌رغم دلگیریهای لحظه‌ای برخی از سینماگران بخاطر برخورد انتقادی مجله با آثارشان، ماهنامهٔ فیلم توانسته است به‌سهم خود، نقشی در تحرک سینمای ایران داشته باشد. دست کم، این مجله به‌عنوان یک پل ارتباطی و مرجع خبری، مورد استفاده و استناد دست اندرکاران قرار می‌گیرد. این اولیه‌ترین نقشی‌ست که ما برای خود قائلیم اما تحقق نقشهای اساسی‌تر، که گمان می‌کنیم آن را هم آغاز کرده‌ایم، نیازمند زمان بیشتر و تداوم انتشار است.

در همین چند شماره‌ای که ماهنامهٔ فیلم منتشر شده است، برخوردسازندهٔ مقامها و ارگانها و نهادها و فیلمسازان حرفه‌ای و آماتور با آن، و استقبال آنها، گویای پذیرش نقش مجله به‌عنوان بازتاب دهندهٔ کوششهای فیلمسازان و مسئولان است. همچنانکه می‌بینید، تقریبا" فعالیتهای فیلمسازی همهٔ نهادها و بخش خصوصی و آماتورها، در مجله انعکاس می‌یابد و همهٔ سعی خود را برای پوشش خبری بیشتر، تداوم خواهیم بخشید. اما در زمینهٔ فرهنگ سینمایی، ترجیح می‌دهیم که بجای ادعا و اعلام برنامه، عمل کنیم. صفحات مجله، در مواجهه با خوانندگان، ملاک میزان موفقیت یا عدم موفقیت ما خواهد بود. ملاکی که به‌هرحال، نسبی است. عده‌ای از آن می‌آموزند، برخی فراتر از آن را می‌جویند و بدیهی‌ست که از مجموعهٔ برخوردها، ما هم بسیار آموخته‌ایم و خواهیم آموخت. اما معتقدیم که همزمان با افزایش و گستردگی تولید که حاکی از سر و سامان گرفتن پراکندگیها و سردرگمی‌هاست، نیاز به‌کار بیشتر در زمینهٔ سینمای نوشتاری، بیش‌از پیش حس می‌شود. روشن‌تر بگوئیم: یک مجله سینمایی برای سینمایی رو به‌رشد، بسیار کم است.

■ گفتیم که نوروز ۶۳ را نقطهٔ آغازی بر سرعت رفع مشکلات و در پی آن رشد کمی و کیفی سینمای ایران می‌دانیم. امید که در نوروز ۶۴، شادباشهای نوروزی را با تبریک به‌مناسبت بارور شدن نهالی که سینمای ایران نامیدیمش، درهم آمیزیم.





گزارش دومین جشنوارهٔ فیلم فجر

جشنوارهٔ فجر، نخستین جشنوارهٔ فیلم پس از انقلاب اسلامی است که پیشوند "دومین" گرفته است. این ویژگی کمی را می‌توان گامی در جهت تثبیت و تداوم سیاستهای فرهنگی در زمینهٔ سینما به شمار آورد و امیدوار بود که در سالهای بعد، این جشنواره با احتمال جهانی شدن آن ــ عرصه‌ای برای تعالی سینمای ایران شود. این امید، البته بدون توجه به زمینه‌های فرهنگی و اقتصادی سینمای ایران، تحقق نمی‌یابد. با چنین توجهی می‌توان دیگر فیلمها را فقط به این دلیل که ساخته شده و به نمایش در آمده‌اند، به مسابقه فرا نخواند. و با چنان پهنه و کمیت گسترده و کیفیت متنوعی روبرو بود که بتوان دست به یک انتخاب ارزشی زد، تا حتی شرکت یک فیلم در جشنواره و صحه گذاشتن کمیتهٔ انتخاب برای گنجانده شده در بخش مسابقه، در حکم اعتباری برای آن فیلم باشد.

جشنواره، در سه بخش مسابقه، سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی، و سینمای آماتور (خود در چند قسمت متنوع) برگزار شد. بخش مسابقه، همچنان که گفته شد، تنها به دلیل کمبود فیلم، مجموعه‌ای از فیلمهای نمایش داده شده و آمادهٔ نمایش بود. این اجبار، از سویی فرصتی بود برای مقایسه و ارزیابی فیلمهایی که در طول یک سال گذشته ــ که سال افزایش تولید داخلی و جنب و جوش فیلمسازان است ــ ساخته شده‌اند.

همین کمبود باعث شده بود که "سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی" نیز به عنوان یک بخش از جشنواره مطرح شود. بخشی که در جشنوارهٔ سال قبل و جشنوارهٔ میلاد نیز وجود داشت و به رغم ارزش مرور و ارزیابی و تحقیق، تداوم آن حکم برنامه پرکن دارد. با افزایش کمیت و تنوع مضمونها و ارتقاء کیفیت فیلمهای ایرانی، چنان امکانی فراهم خواهد آمد که بتوان بخشهای متنوع دیگری (مثلا سینمای جنگ، سینمای انقلاب، سینمای مستند، ...) در جشنواره گنجاند.

بخش سینمای آماتور به عنوان میدانی برای نمایش آثار تازه کارها و تجربه‌اندوزان، می‌تواند همواره یک بخش ثابت جشنواره باشد. زیرا به نظر می‌رسد که این تنها امکان رویارویی فیلمسازان آماتور با تماشاگر است. اما از آنجا که سینمای آماتور، بجز مشتاقان همیشگی‌اش، جاذبهٔ چندانی برای همهٔ تماشاگران ندارد، باید چاره‌ای اندیشید تا این فیلمها از طریق رودررو شدن با تماشاگران بیشتر، مورد بحث و بررسی بیشتری قرار گیرد. نخستین راهی که به نظر می‌رسد، نمایش این فیلمها همراه با فیلمهای بلند حرفه‌ای است.



رویدادهای این‌سو و آن‌سوی جشنواره

استودیو بدیع
* روزهای پرکار

■ دومین جشنواره فیلم فجر در شرایطی غیر منتظره و غافلگیرکننده برگزار شد، مهلت کمی برای شرکت فیلم‌ها در جشنواره بود. بهمین علت بسیاری از فیلم‌ها بعلت انجام امور فنی نتوانستند برای شرکت در جشنواره آماده شوند.

تلفن‌های استودیو بدیع نیز مرتب مشغول بود چون فیلمسازان با خواهش و تمنا و هر ترفند ممکن سعی می‌کردند که استودیو را برای سرعت در انجام امور فنی فیلمشان راضی کنند. آن روزها، استودیو بدیع یکی از پرکارترین دوران خود را طی کرد.

* میهمانان دههٔ فجر در سینما فرهنگ

■ شاید بسیاری از تماشاگران جشنواره ندانند که علاوه بر سینماهای بهمن و آزادی، و موزهٔ هنرهای معاصر (بخش آماتور)، سینمای دیگری هم فیلمهای جشنواره را نمایش می‌داد. سینما فرهنگ، فیلمهای مسابقهٔ بخش حرفه‌ای جشنواره را همزمان نمایش می‌داد اما این سینما، فقط به میهمانان خارجی و برخی از میهمانان داخلی دههٔ فجر اختصاص داشت و در آنجا بلیت فروخته نمی‌شد.

* دو نشریه و ۸ خبرنامهٔ جشنواره

■ جشنواره، دو نشریه ــ هر کدام در ۳۶ صفحه ــ در روزهای آغاز و پایان دههٔ فجر منتشر کرد. این دو نشریه که بر خلاف سال گذشته با جلد رنگی و همراه با آگهی چند فیلم انتشار یافت، عمدتا شامل گفتگو با فیلمسازان و برخی دیگر از دست‌اندرکاران سینمای ایران، مسئولان سینمایی و اعضای هیئت داوری بود. روابط عمومی جشنوارد با احساس ضرورت ارتباط بیشتر با تماشاگران، اقدام به انتشار ۸ شماره خبرنامهٔ ۱۲ صفحه‌ای بلند و باریک کرد که به صورت زیراکسی تکثیر می‌شد. این خبرنامه‌ها شامل گفتگو با هنرمندان، داوران و تماشاگران جشنواره بود.

* تأخیر در شروع نمایش فیلمها

■ بر خلاف اعلام قبلی بیشتر فیلمها راس ساعت مقرر شروع نشد و همیشه با تاخیر همراه بود. جالب اینجاست که در روزهای پایانی جشنواره کمتر کسی زنگ هشدار سینما برای شروع فیلم را جدی می‌گرفت و ماموران سینما مرتب با خواهش و تمنا از مردم می‌خواستند که برای تماشای فیلم به داخل سالن بروند.

* فیلم جنجال برانگیز

■ فیلم‌های نمایش داده شده در جشنواره با عکس‌العمل‌های متفاوتی از جانب تماشاگران مواجه شد. بعضی از فیلمها با کف زدن‌های ممتد، بعضی با هورا و اعتراض و بعضی دیگر هیچگونه عکس‌العملی درتماشاچیان ایجاد نکرد. هیاهو برانگیزترین فیلم، "گفت: به زیر سلطه من آئید" ساخته "داریوش ارجمند" فیلمساز مشهدی بود. چون دقایقی بعد از شروع فیلم صدای اعتراض و سوت زدن تماشاچیان فضای سینما را پر کرد. کم کم گروهی از تماشاچیان ناراضی سینما را ترک می‌کردند در حالی که برخی، درهای خروجی را محکم به هم می‌کوفتند ولی بقیه تا پایان با اعتراض و هیاهو فیلم را همراهی کردند! بعد از تمام شدن فیلم این دسته از تماشاچیان با این عنوان که یا فیلم خوب بما نشان دهید یا پول‌هایمان را پس دهید از سالن سینما خارج نشدند و جنجال زیادی ایجاد کردند.

* قطع برق و تأخیر در انتشار نشریه جشنواره

■ قطع ناگهانی برق در روزهای آغاز برگزاری جشنواره نه تنها آماده شدن بعضی از فیلم‌ها را به تعویق انداخت، بلکه مجله جشنواره را نیز با یکی دو روز تاخیر به غرفه فروش نشریات جشنواره کشانید. فروش نشریات و برنامه فیلمها در روزهای اول جشنواره به طور نامرتب انجام شد و تنها در روزهای آخر در سینما آزادی، میز و متصدی فروش تعیین شد.

* صدای اپتیك و کیفیت بد

■ بعضی از فیلم‌های کوتاه ۱۶میلیمتری که با صدای اپتیک در سینماها به نمایش گذاشته شد، کیفیت بدی داشت و صدای فیلم در سالن سینما تماشاگران را آزار می‌داد.

* فیلمهای کوتاه، اما طولانی!

■ تعدادی از فیلم‌های کوتاه نه تنها کوتاه نبودند بلکه باندازه‌ای طولانی بودند که در سانس شروع فیلم‌ها تغییراتی ایجاد می‌کردند مثلا نمایش فیلم باران که با فیلم "آوای غیب" همراه بود باعث به تعویق افتادن فیلم نقطه ضعف شد. موارد دیگری از این قبیل نیز رخ داد.

* هنرمندان شهرستانی، تماشاگران همیشگی

■ گروهی از هنرمندان شهرستانی که برای شرکت در جشنواره سراسری تئاتر فجر به تهران آمده بودند جزو تماشاگران پروپا قرص جشنواره بودند و بسیاری از فیلم‌ها را به تماشا نشستند. فیلمسازان آماتور شهرستانی که برای شرکت در بخش آماتور جشنواره در تهران بودند، از دیگر تماشاگران همیشگی فیلمها بودند.

* مقامهای وزارت ارشاد اسلامی در شب پایانی جشنواره

■حجت‌الاسلام خاتمی وزیر ارشاد اسلامی، دکتر بروجردی قائم مقام وزیر ارشاد، پرورش وزیر آموزش و پرورش، و فخرالدین انوار معاونت سینمائی وزارت ارشاد که برای شرکت در مراسم اعطای جایزه به برندگان در سینما آزادی حضور یافته بودند، بعداز پایان مراسم به تماشای فیلم "همسرایان" ساخته عباس کیارستمی و "دیار عاشقان" ساخته حسن کاربخش نشستند.

* چراغهای روشن، برای فیلمهای کوتاه!

■ بنظر می‌رسید که سینماهای نمایش‌دهنده هیچوقت نمایش فیلم‌های کوتاه را جدی نمی‌گرفتند چون چراغ‌های کوچک داخل سینما همیشه تا پایان فیلم کوتاه روشن بود. بعضی از فیلم‌های کوتاه از جمله "باران" ساخته کیومرث پوراحمد، "یک قطره نفت، یک قطره خون" ساخته فرشید مثقالی یا "جرس" ساخته محمد علی ستون‌زاده بعلت طولانی بودن تنها در چند دقیقه پایانی توانستند از چراغهای خاموش سینما بهره گیرند.

* یك نوبت نمایش خارج‌ازبرنامهٔ فیلم «نقطهٔ ضعف»

■فیلم "نقطه‌ضعف" ساخته محمدرضا اعلامی در سینماهای آزادی و بهمن با استقبالی بیش از حد انتظار مواجه شد، بطوریکه برگزارکنندگان جشنواره بخاطر صف طولانی که جلوی سینما تشکیل شده بود، با جواد گلپایگانی ــ تهیه‌کننده فیلم ــ توافق کردند که "سینما شهرقصه" یک نوبت اضافی در ساعت ۸ شب نشان دهد.

* برندگان، پیش‌از مراسم پایانی

■ بنظر می‌رسد که نام برندگان جشنواره در شب آخر به بیرون درز کرده بود، زیرا در سالن انتظار، نامها دهان به دهان می‌گشت و زمزمه می‌شد. این موضوع، چندان تعجب‌انگیز نبود، زیرا حتی اعلام کننده برنامه در آغاز مراسم پایانی و قبل از خوانده شدن آرای هیئت داوران، با اعلام اینکه بعد از توزیع جوایز فیلم دیار عاشقان به نمایش گذاشته خواهدشد، دست کم نام فیلم برنده را اعلام داشت.

* ریزش برف در روزهای آغاز

■ جشنواره در شروع برگزاری با هوایی خوب مواجه شد اما بعد از دو سه روز، ریزش برف شدید، برکار جشنواره نیز تاثیر گذاشت. در چند روز پایان، با بهبودی هوا، جشنواره نیز بیشتر رونق گرفت و صفهای طولانی برای برخی از فیلمها تشکیل شد.

* سمینار برگزار نشد

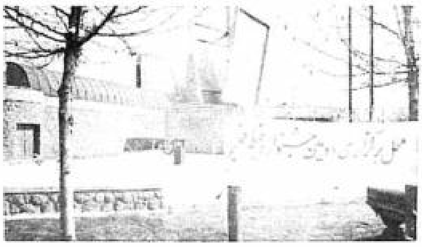
■با این که اعلام شده بود در طول برپایی جشنواره سمیناری درباره مسائل و مشکلات سینمای ایران با حضور مسئولان و دست‌اندرــ کاران نیز تشکیل می‌شود، ولی به‌دلایل اعلام نشده‌ای، این سمینار انجام نگرفت. هرچند که همه، گفتنی‌های بسیاری داشتند.

* جــابجا شدن

■هنگام نمایش فیلم "هیولای درون"، یک پرده از فیلم جابجا نشان داده شد. خسرو سینایی کارگردان فیلم که در بالکن سینما حضور داشت، با عجله به‌اتاقک آپاراتخانه رفت، ولی کار از کار گذشته بود و نمایش فیلم بهمان شکل ادامه یافت. اما جای پرده‌های فیلم در نمایشهای بعدی، تصحیح شد.



درحاشیه بخش آماتور



■ از میان فیلمهای آماتوری گذشته دو فیلم "میر نصیر و غول‌نگون‌بخت" ساخته مرحوم بهنام جعفری و "چاقو" ساخته‌عبدالله باکیده نظرها را بیشتر به‌خود جلب‌می‌کرد.

■هرروزگروهی از دانش آموزان که‌برای‌دیدن نمایشگاههای موزه هنرهای معاصر به‌محل‌برگزاری آن می‌آمدند، بعد از پایان بازدید وارد سالن سینما می‌شدند و به‌تماشای فیلمهای آماتوری می‌نشستند.

■فیلمهای ۱۶ میلیمتری "زیر خاکستر" و ۸ میلیمتری "زمزمه" بخاطر نقص فنی در لحظه‌های آخر از قسمت مسابقه جشنواره حذف شد.

■گروهی از فیلمسازان آماتور از گوشه و کنار کشور برای دیدن فیلمهای خود ودیگران به محل برگزاری جشنواره آمده بودند و برخی از آنان از معیارهای هیئت انتخاب فیلم‌گله می‌کردند.

■کیفیت برگزاری جشنواره خوب بود و فیلمها راس ساعت معمول نمایش داده می‌شد، اما برنامه‌ریزی در روز پایانی، با بی‌نظمی همراه بود.

■جای یک بولتن حاوی شناسنامه فیلمهای شرکت‌کننده درجشنواره خالی بود.

■مدت جشنواره، یک روز تمدید شد واین دوعلت داشت: اول برگزارنشدن سمینار به دلیل بارش برف و نرسیدن مسئولان به جشنواره، ودوم نمایش چند فیلم که به علت‌های مختلف دیر به‌جشنواره رسیده‌بود. این فیلمها با عنوان "بخش ویژه" بنمایش درآمد. اما باردوم هم سمینار برگزار نشد، این گردهمائی که از اول در برنامه‌ریزی‌جشنواره جایش محکم واستوار بود، بعد از یکبار به تعویق افتادن، بازهم برگزار نشد و دلیل آنهم "نیامدن مسئول جشنواره" عنوان شد. این موضوع‌باعث سرخوردگی فیلمسازان آماتوری شد که برای شرکت‌در این سمینار، در این فصل سرما از گوشه‌و کنار کشور به‌تهران آمده بودند تا در برخورد آراء و عقاید یکدیگر و مسئولان، از سفر خود تجربه‌ای بیندوزند و مهمتر ازآن مشکلات‌خود را در میان بگذارند. اگر بار‌اول بارش سنگین برف مانع از بموقع رسیدن مسئولان به‌محل برگزاری شده بود، باردوم دلیل قانع کننده‌ای ارائه نشد.

برگزیدگان جشنواره و دیدگاه‌هایشان



در ساعت ۷ بعدازظهر روز ۲۲ بهمن، مراسم پایانی دومین جشنوارهٔ فیلم فجر در سالن سینما آزادی برپا شد. در این مراسم، حجت‌الاسلام دکتر خاتمی وزیر ارشاد اسلامی، پرورش وزیر آموزش و پرورش، دکتر بروجردی قائم مقام وزیر ارشاد، فخرالدین انوار معاونت امور سینمایی وزارت ارشاد، مهدی مسعودشاهی سرپرست ادارهٔ نظارت و نمایش، علی مرادخانی سرپرست ادارهٔ تولید فیلم و عکس، چند تن از داوران جشنواره و گروهی دیگر از دست‌اندرکاران جشنواره شرکت داشتند. پس از اعلام برنامه و تلاوت آیاتی از قرآن مجید و یادی از شهدای بمبارانهای اخیر بعثی‌ها، وزیر ارشاد اسلامی به سخنرانی پرداخت.

دکتر خاتمی ضمن بر شمردن ویژگیهای فرهنگ اسلامی و مقایسهٔ آن با فرهنگ مصرفی غرب، از سینما به عنوان یکی از مهمترین ابزارهای بازتاب این فرهنگ نام برد. وی گفت که باید فیلمسازان ما به تقویت تکنیک بپردازند و آن را در خدمت محتوا بگیرند. زیرا هرقدر هم محتوا غنی باشد، اگر با تکنیک بدی عرضه شود، به آن اندیشه هم خیانت شده است. وزیر ارشاد گفت که این جشنواره، بازتاب همهٔ توانائیهای هنرمندان نیست، بلکه مجموعه‌ایست از آنچه موجوداست. وی اظهار امیدواری کرد که جشنواره بتواند باعث تشویق و به حرکت در آوردن هنرمندان شود.

پس از سخنرانی وزیر ارشاد اسلامی، احمد نیک آذر گزارش کار هیئت داوری بخش آماتور را خواند و سپس جوایز این بخش توسط دکتر بروجردی قائم مقام وزیر ارشاد اسلامی به برندگان اهدا شد. پس از آن، مهندس مهدی حجت عضو هیئت داوری بخش حرفه‌ای، گزارش کار این هیئت را به آگاهی حاضران رساند و جوایز این بخش نیز توسط دکتر بروجردی به برندگان داده شد. در پایان مراسم، دو فیلم برندهٔ جشنواره، همسرایان ساختهٔ عباس کیارستمی و دیار عاشقان ساختهٔ حسن کاربخش به نمایش در آمد.

برندگان بخش حرفه‌ای

- لوح زرین بهترین تدوین به‌حسین زندباف برای فیلم "مرگ سفید".
- لوح زرین بهترین موسیقی متن به عباس دبیر دانش برای فیلم "چشم تنگ دنیادار".
- لوح زرین بهترین فیلمبرداری به اسماعیل امامی برای فیلم "هیولای درون".
- لوح زرین بهترین بازیگر نقش اول به حسین پرورش برای فیلم "نقطه ضعف".
- دیپلم افتخار بهترین بازیگر نقش دوم به پرویز پرستویی برای فیلم "دیار عاشقان".
- لوح زرین بهترین فیلمنامه به علیرضا داود نژاد و ابراهیم مکی برای فیلم "جایزه".
- لوح زرین بهترین کارگردانی به‌خسرو سینایی برای فیلم "هیولای درون".
- لوح زرین بهترین فیلم کوتاه به فیلم "همسرایان" ساختهٔ عباس کیارستمی.
- لوح زرین و جایزهٔ مخصوص هیات داوران به‌فیلم "دیار عاشقان" ساختهٔ حسن کاربخش.
- هیئت داوران، هیچیک از فیلمها را به‌عنوان بهترین فیلم به مفهوم مطلق واجد شرایط ندانست و انتخاب نکرد.
- هیئت داوران، همچنین از فیلمهای کوتاه "تصویر شکسته" ساختهٔ مسعود جعفری و "باران" کار کیومرث پوراحمد تقدیر به‌عمل آورد.

حسین زندباف،

برندهٔ جایزهٔ بهترین مونتاژ:

خودم را در حدی نمی‌بینم که داوری کنم

تعداد محدودی از فیلمها را دیده‌ام، بدین‌جهت نمی‌توانم در مورد کلیت آنها داوری کنم. اگر همهٔ فیلمها را هم‌میدیدم، خودم را درحدی نمی‌بینم که در این مورد قضاوت و داوری داشته باشم.





خسرو سینایی،

برندهٔ جایزه بهترین کارگردانی:

هیچ یک از فیلمهای جشنواره‌را ندیده‌ام

در زمان نمایش فیلمها، سخت مشغول نوشتن فیلمنامه‌ای بودم، به‌این جهت بجز درشب اول هنگام نمایش فیلم خودم و شب‌پایانی، نتوانستم در جشنواره حضور داشته باشم. جدای از این، من هیچکدام‌از فیلمهای نمایش داده شده در بخش مسابقه‌را درنمایشهای قبل از جشنواره نیز ندیده‌ام.

حسین پرورش، برنـدهٔ جایزهٔ بهترین بازیگر نقش اول:

نمی‌دانم این جایزه حق من بوده ، یانه



بخاطر مشغلهٔ بسیاری که دارم ، فقط "هیولای درون" ساختهٔ خسرو سینایی ، را دیدم و حتی پیش از جشنواره هم نتوانستم هیچکدام از فیلمها را ببینم . درواقع ، هم‌کم فیلم می‌بینم ، هم کم فیلم بازی می‌کنم .

در مورد برنده‌شدن خودم ، بهرحال تشکر می‌کنم ، اما نمی‌دانم واقعا" حق من بوده است یا نه . بهرتقدیر من برای جایزه‌بردن بازی نکردم ، آنچه بلد بودم ، سعی کردم انجام دهم . من این حرفه را دوست دارم‌و آنرا سرسری نمی‌گیرم . دست آخر آنکه ، من از بازیگرانی هستم که‌تماما" تابع کارگردان هستم ، البته گفتگو می‌کنیم ، تبادل‌نظر هم هست اما حرف نهایی ، حرف کارگردان است .

عباس دبیر دانش،

برندهٔ جایزهٔ بهترین موسیقی متن فیلم:

امیدوارم توجـه مسئولان به موسیقی فیلم، تداوم داشته باشد

هیچکدام از فیلمهای جشنواره را ، حتی در نمایشهای قبل از جشنواره‌ندیده‌ام . من حتی خبر نداشتم که فیلم "چشم تنگ دنیادار" در بخش مسابقهٔ جشنواره حضور دارد . روز ۲۲ بهمن ساعت حدود ۵بعدازظهر از دفتر جشنواره تماس گرفته شد و از من خواستند تا برای گرفتن جایزه‌ام به سینما بیایم . از توجه مسئولان برگزارکننده به موسیقی در فیلمها ، تشکر می‌کنم وامیدوارم این توجه تداوم داشته باشد، زیرا سبب‌ساز بهترشدن کارها در این زمینه می‌شود .

در مورد موسیقی متنی‌که ساخته‌ام گفتنی است که ، حدوددوماه‌ونیم روی آن کار کردم‌و مسئولان کانون‌پرورش‌فکری کودکان‌ونوجوانان هم معتقدند بهترین کاریست که طی این سالها صورت گرفته است .

داوران جشنواره

■ بخش حرفه‌ای

سید محمد بهشتی ، مهدی حجت ، اکبر عالمی ، منوچهر عسگری‌نسب ، مهدی کلهر ، محمد علی نجفی ، سینا واحد .

■ بخش آماتور

مرتضی پوراظهری ، فیلمساز و مسئول تولید فیلم بنیاد مستضعفان در تبریز .

مجید جوانمرد ، فیلمساز .

حمید دهقانپور ، مسئول و سرپرست مرکز آموزش فیلمسازی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ، و سرپرست هستهٔ سینمایی مجتمع دانشگاهی هنر .

حجت‌الله سیفی ، فیلمساز و مسئول بخش آماتور جشنوارهٔ فجر .

تحقیق خبرنگار تلویزیون ژاپن دربارهٔ سینمای ایران

در جریان دومین جشنواره فیلم فجر ، "هایاشی" خبرنگار شبکه تلویزیونی ان اچ ک (NHK) ژاپن در حال تحقیق دربارهٔ سینمای ایران بود . خبرنگار مجله در گفتگویی با وی ، دریافت که هایاشی در حدود یکماهی که در تهران بوده است ، تعدادی از فیلمهای تلویزیون را دیده است . اما بدلیل ناآشنایی با زبان فارسی ، از نام و داستان فیلم‌ها چیزی نمی‌داند . اظهار می‌داشت که "در ژاپن راجع به سینمای ایران مطالعاتی انجام دادم ، شنیده بودم که فیلمها دارای تکنیک قوی نیستند اما پس از مشاهده آنها دریافتم که نورپردازی فیلمها بسیار خوب است ."

در مورد مجموعه تلویزیونی سربداران می‌گفت: "فیلم علاوه برآنکه دارای جنبه‌های سرگرم کننده برای مردم است فضای اسلامی نیز دارد ."

فیلمهای ایرانی را متوسط می‌داند و معتقد است که اگر این فیلمها در ژاپن نمایش داده شوند ، تماشاگران ژاپنی آنها را می‌پسندند . هایاشی دربارهٔ تبادل فیلم بین تلویزیون NHK وسیمای جمهوری اسلامی گفت که فعالیتها و کوششهائی انجام گرفته است .

معتقد است که "سینمای ایران در این‌برهه‌از زمان ماموریت مهمی برای تبلیغ انقلاب دارد ، اما ضمنا باید تماشاگر را نیز راضی نگهدارد . ترکیب این دو کار بسیار سخت است و برای فیلمسازان مشکلی اساسی است ."

هایاشی در ادامه صحبتهایش گفت : "۹۹ درصد مردم ژاپن از سینمای ایران اطلاعی ندارند . و من سعی می‌کنم در یک برنامه تلویزیونی ، سینمای ایران را معرفی کنم ، اما بهتر است سفارت ایران در ژاپن ترتیب یک برنامه ــ مثلا هفته فیلم ایران در ژاپن ــ را بدهد تا این آشنایی بطور گسترده‌تری انجام پذیرد ."

هایاشی علاوه بر تماشای تعدادی از فیلمهای ایرانی ، به چند سازمان سینمایی از جمله فیلمیران وکارگاه فیلم پویا سر زد و با چند تن از فیلمسازان ایرانی به گفتگو نشست .

ابراهیم مکی،

بـرندهٔ جایزهٔ بهترین فیلمنامه:



فقط چهار فیلم را دیده‌ام

من فقط چهار فیلم جایزه ، پرونده ، تفنگدار و اشباح را دیده‌ام که ازآن میان فیلم اشباح از نظر کارگردانی ، فیلمنامه ، بازیگری وفیلمبرداری بر فیلمهای دیگر برتری داشت . از میان فیلمهای کوتاه ، فیلم همسرایان ساخته‌ی عباس کیارستمی را پسندیدم .

آنچه در "جایزه" به فیلم برگردانده شد ، کار داودنژاد با استفاده از فیلمنامهٔ من بود . گمان می‌کنم که هیئت داوری با دادن جایزه به‌طور مشترک ، خواسته بودهم بر کار نویسندهٔ فیلمنامه و هم ارائه‌کنندهٔ ایده وساختمان اولیهٔ اثر ، ارزش‌گذاری کند .

علیرضا داود نژاد،

برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلمنامه:

نظر هیئت داوری را تأیید می‌کنم

من تمام نظرهای هیئت داوری را تائید می‌کنم ، چراکه آنان باتوجه به "قابلیتهای سینمایی" به‌افراد جایزه دادند ، نه بواسطه مسائل سیاسی .

ضمنا" باید اضافه کنم که جشنواره دو کارگردان و یک فیلمبردار خوب را معرفی کرد : محمدرضا اعلامی (کارگردان فیلم نقطه ضعف) ، محمد علی سجادی (کارگردان فیلم بازجویی) ،و اصغر رفیعی جم (فیلمبردار فیلم خانه عنکبوت) .

* گزیده‌ای از نشریهٔ جشنواره

دیدگاههای داوران ومسئولان جشنواره

* سید محمد بهشتی، عضو هیئت داوران و مدیر عامل بنیاد فارابی



"... سینمای ما اگر هویت خودش را بتواند پیدا کند، تمام موضوعاتی که در زندگی بشر و در هستی اتفاق می‌افتد می‌تواند دامنه‌ای برای کار- سینما باشد. لزومی ندارد سینما محدود باشد.

ما براساس مذهب و دین خودمان معتقدیم درخت هم مسلمان است و اصلا" چیزی در دنیا نیست که مسلمان نباشد. چیزی در دنیا نیست که در سیر الی‌الله نباشد. چیزی در دنیا نیست که در این تلاش و تکاپویی که از خدا شروع می‌شود و به‌خدا ختم می‌شود، فعالیت نداشته باشد. یک سینماگری که در جستجوی حقیقت است، در جستجوی آرمانهای خدا ـ جویانه است. همه عرصه‌های هستی، عرصه‌هایی هستند که سینماگر می‌تواند به‌آن نگاه کند و از زاویه دوربین چیزهایی را که برای تماشاگر دیدنی‌است، ببیند... با پرداختن به رابطه یک پدر و فرزند (بدون اینکه این موضوع صراحتا" رابطه‌ای با جنگ و انقلاب داشته باشد) می‌توان بسیاری از مفاهیم اعتقادی را جستجو کرد و همینطور در رابطهٔ دو خانواده و همینطور رابطهٔ دو همسایه... حالا این بر- می‌گردد به فیلمساز ما که کجا بیشتر جذابیت برایش دارد... من معتقد به‌این هستم که مشکلات و موانع موجود، مشکلات و موانع غیر عادی نیست و باید راه‌حلهای طبیعی و عادی درمقابلش داشت."

* مهندس مهدی حجت، عضو هیئت داوران و معاون وزارت فرهنگ و آموزش عالی



"نقش دولتمردان یا متولیان هنر در جامعه ایجاد بستر و جوی است که در آن امکان فعالیت بیشتر و عرضهٔ آثار هنری بیشتر فراهم باشد.

این عمل است که مسئولین واحدهای هنری باید آنرا تقویت کنند. درست مانند جوانه‌ای که باید به‌آب و حرارت خورشید برسد وگرنه امکان رشد نخواهد داشت. هنرمندهای ما ممکن است بالقوه دارای خصوصیات رشد باشند. وظیفهٔ مسئولین این است که امکانات را برای رشد آنها فراهم کنند... اگر دستور زبان سینمای اسلامی را نوشتیم ـ منظورم تدوین کردن ذهن است ـ و شروع به‌حرکت کردیم، در این جهت بسیار تجربه وآزمایش کردیم، ممکن است آرام آرام بیک نوع از بیان هنری در سینما دست پیدا کنیم."

* حسن جلایر، مسئول امور سینمایی بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان



"الان انواع و اقسام شورهای عالی و نیمه عالی هست. مثل شورای عالی کشاورزی، شورای عالی اقتصاد، و ... که خیلی هم به‌آنها توجه می‌شود ولی هیچگاه نشده یک شورایعالی هنری در مورد این مساله (سینما) تصمیم‌گیری نماید.

شما در زمینه سینما با ابتدایی‌ترین مشکلاتی روبرو هستید که درواقع ندارید. یعنی چیزی نیست که آنرا حل کنید. چه در زمینه تکنیکی و چه در محدودهٔ وسایل و چه در بعد محتوایی. نه یک سناریونویس خوب آموزش دیده است، نه یک کارگردانی درست و نه یک گروه هنری خوب. نه به‌آنهایی که بودند توجه خاصی مبذول شده است. مسائل و مشکلات مالی در این زمینه فراوان است... به‌نظر می‌رسد یکی از علل مشکلات سینما، چندگانگی و اختلاف نظر و سلیقهٔ مسئولین درقبال سینما است... امروز یک فردی دلش میخواهد به‌شما کمک کند، می‌کند. فردا اگر او نبود و دیگری جای او را گرفت معلوم نیست این کمک ادامه داشته باشد. اما اگر یک چارچوب مشخص، یک خط مشی مشخص و یک برنامه‌ریزی مشخص وجود داشته باشد و هرکس آمد از آنها تبعیت کرد، آن وقت می‌توانید مطمئن باشید که هروقت آمدید از بنیاد یا هرجای دیگر، کمک می‌شود...".

* سیدمحسن طباطبایی، سرپرست بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان



"... بهترین تعریف برای سینمای اسلامی اینست که سینمای ما باید همانند حسینیه، تکیه و مساجد پایگاه نشر و تبلیغ اسلام باشد، منتهی با شکل هنری خود... یک سینما می ـ تواند اگر درست عمل کند، نقش بسیار مهمی از یک حسینیه یا تکیه داشته باشد. ... امروز ما در جامعه هنوز صد درصد مصونیت هنری نداریم، مشخص نیست که کدام کارگردان، هنرپیشه، فیلمبردار و سناریو نویس باید کار کند یا نکند، معیاری نیز در این زمینه در دست نیست... خوشبختانه با معلوم شدن سیاستهای هنری بطور ناقص و نسبی در سال ۶۱، نتیجه این شد که سال ۶۲ ما شاهد دهها تولید فیلم خوب بودیم و من که در جریان اجرایی کار هستم می‌بینم هر روز خبر می‌آورند که فلان فیلم هم کلید خورد و جالب اینکه ۸۰ درصد این کارها نیز بدست بخش خصوصی است."

* اکبر عالمی، عضو هیئت داوران و مسئول لابراتوارهای تلویزیون



"... اینکه بنام اسلام و بعنوان انسانی متشرع فکر کنیم که ساختن فیلم اسلامی یعنی گنجاندن اقامه . نماز در لابلای سناریو یا جایگزین کردن پرده سینما از موضوعاتی در اطراف کلاه مخملی‌ها، این خود نوع کشیفی از فرصت طلبی است. فیلم اسلامی فقط یک هدف را دنبال می‌کند: ساختن انسان‌هایی متعالی، انسان‌سازی و تکامل عقل. بارها منتقدین فریاد زدند که فیلمی شبیه به‌سرباز اسلام برای تاریخ سینما یک الگوی نادرست است، بجای چاقوی ضامن‌دار، تفنگ و بجای کلاه مخملی، کاپشن بر قامت بازیگران نشانده‌اند."

* مهدی کلهر، عضو هیئت‌داوران



"... مساله نظام اقتصادی حاکم بر سینما یکی از مهمترین مسائل تولید فیلم است. امروزه اکثر فیلمها در ایران ضرر می‌دهند. گرچه کارهای مفیدی درمورد مالیات فیلم صورت گرفته اما کافی نیست. نظام مالیاتی حاکم بر سینما باید از نوع مالیات بردرآمد باشد و پیش از آنکه یک محصول سینمایی مخارج خود را تامین کند نباید از آن مالیات گرفت. مساله برسمیت شناختن دست‌اندرکاران سینما به‌عنوان یک صنف نیز می‌تواند از وضع نامطلوب دستمزدهای فعلی تا حدود زیادی جلوگیری کند. مساله بیمه کارگران، هنرمندان و تکنیسین‌های سینما نیز در همین رابطه است. وضع مسائل و مشکلات صنفی دست‌اندرکاران تولید فیلم شبیه وضع شترمرغ شده‌است. اگر بگویند ما صنعتگر هستیم تا با ایشان مانند صنعتگران رفتار شود، میگویند شما هنرمندید و اگر بگویند ما هنرمندیم و مانند هنرمندان با ما رفتار کنید، گفته می‌شود شما صنعتگر هستید ... دولت نه می‌خواهد و نه می‌تواند تولید کننده فیلم برای جبران تمام نیاز کشور (حدود چهارصد فیلم در سال) باشد و تا ابد هم نمی‌توان ضرر و زیان بخش خصوصی را از بودجه دولتی پرداخت. باید در فکر یک نظام خود ـ کفای اقتصادی در بخش خصوصی و تعاونی‌های تولید فیلم بود... وقتی کل تولید ما در سال کمتر از ۱۰ فیلم که اکثر آنها را نهادها و ارگانهای دولتی و با بودجه دولت ساخته‌اند باشد، نمی‌توان انتظار داشت که از نظر کیفی نیز رشدی را شاهد باشیم."

* علی مرادخانی، سرپرست اداره کـل فیلـم و عکس وزارت ارشاد اسلامی



"... ما بعد از انقلاب خیلی وارد مسائل سیاسی در سینما شده‌ایم و فقط از این موضوع به‌کار نگاه می‌کنیم. اما وقتی که سینما به‌عنوان یک هنر مطرح می‌شود و تجلیگاه خواستهای یک جامعه به‌شمار می‌رود ـ حالا ممکن است ایده‌آلهای آن باشد و یا باورهایش باشد و حتی ممکن است که مورد تنفر باشد ... سینما پدیده‌ای است با ابعاد وسیع که ما باید نسبت به‌آن دید بازی داشته باشیم، ما بعد از انقلاب خطی را مطرح کردیم و گفتیم که باید در این خط کار بشود که این بنظر من درست نیست. سینما هنری است که مردم باید با آن ارتباط برقرار کنند. اگر پیامی را که در متن یک فیلم وجود دارد بپذیرند این موفقیت ما است و اگر دریافت نکنند، ما هزار سال هم از این گونه فیلمها بسازیم، نتیجه‌ای نخواهیم گرفت. ما باید مسائلی را که در بین خود مردم وجود دارد، مثل مسائل اجتماعی، عاطفی و غیره را هم مطرح کنیم..."

فیلمهای بخش مسابقه

در بخش مسابقهٔ دومین جشنوارهٔ فجر، ۲۴ فیلم بلند و ۱۹ فیلم کوتاه به‌نمایش درآمد.

* فیلمهای بلند

جایزه، خانه عنکبوت (علیرضا داودنژاد)، هیولای درون (خسرو سینایی)، دیار عاشقان (حسن کاربخش)، استعاذه، توبه نصوح، دو چشم بی‌سو (محسن مخملباف)، رهایی (رسول صدرعاملی)، بازرس ویژه (منصور تهرانی)، شیلات (رضا میرلوحی)، قرنطینه (مسعود اسدالهی)، بازجویی (محمدعلی سجادی)، مرگ سفید (حسین زندباف)، عبور از میدان مین (جواد طاهری)، زخمه (خسرو ملکان)، دادشاه (حبیب کاوش)، پرونده (مهدی صباغزاده)، پیک جنگل (حسن هدایت)، آوای غیب (سعید حاجی‌میری)، نقطه ضعف (محمد رضا اعلامی)، گفت به‌زیر سلطهٔ من آئید (داریوش ارجمند)، تفنگدار (جمشید حیدری)، حصار (حسن محمدزاده)، نینوا (رسول‌ملاقلی‌پور).

از این میان، ۱۲ فیلم پیش از جشنواره به‌نمایش عمومی درآمده بود و بقیه، برای نخستین‌باربه‌نمایش درآمد. فیلم دیار عاشقان، همزمان‌باجشنواره به‌نمایش عمومی درآمد. و فیلم "نینوا" تولید واحد فرهنگی کمیته‌های انقلاب اسلامی، در آخرین روزهای جشنواره آماده‌نمایش شدوخارج‌ازبرنامهٔ قبلی‌نمایش‌داده شد. نکتهٔ قابل اشاره این‌است که نمایش فیلم کیلومترپنج دربخش‌خارج از مسابقه به‌دلیل بردن جایزه‌اول هفتهٔ فیلمهای جنگ تحمیلی، منطقی‌بود. اماگویا صرف شرکت‌یک‌فیلم‌دربخش مسابقهٔ جشنواره‌های دیگر، ملاک خارج‌ازمسابقه قرارگرفتن بوده‌است. ازجمله، فیلمهای سفیر و اشباح که در بخش مسابقهٔ نخستین جشنوارهٔ فجر شرکت داشتند. و همچنین فیلم بازداشتگاه در هفتهٔ فیلمهای جنگ تحمیلی. اما فیلم عبور از میدان مین که آن هم در بخش مسابقهٔ هفته فیلمهای جنگ تحمیلی شرکت داشت، این‌بار هم به‌مسابقه راه یافته بود.

* فیلمهای کوتاه

رویشی دیگر (همایون پورمند)، سوک (حسین حلمی)، مرثیه، سرود مقاومت (منوچهر حقانی‌پرست)، ما زنده به آنیم (بزرگمهر رفیعا)، شهر برجها (حسن تهرانی)، سیب (پرویز نادری)، چشم‌تنگ دنیا دار (نورالدین زرین کلک)، تصویر شکسته، گریز (مسعود جعفری)، کبوتر (علی‌اصغر عسگریان)، پژوهش در عصاره‌ها (حمید ایرانیها)، یک قطره خون یک قطره نفت (فرشید مثقالی)، همسرایان (عباس‌کیارستمی)، باران (کیومرث پوراحمد)، نماز جمعه (مهدی مسعودشاهی)، جرس (محمد علی ستون‌زاده)، نامه‌ای از خرمشهر (نصرالله نصر)، وارث (جواد شمقدری).

در برنامه‌های جشنواره، نمایش فیلم کوتاه مرثیه گمشده (خسرو سینایی) نیز پیش‌بینی شده بود که این فیلم از برنامه حذف شد و بجای آن، فیلم وارث به‌نمایش درآمد.

برگزیدهٔ فیلمسازان شرکت کننده در جشنواره

وسوسهٔ نظرخواهی در جشنواره‌ای که قرار است به‌برگزیدگان جایزه داده شود، همواره وجود داشته است. علاقمندان و دست در کاران، در طول جشنواره که به‌یکدیگر می‌رسند، گاهی این سئوال را از یکدیگر می‌کنند: "چه‌کسی برنده می‌شود؟" و گاه سئوال به‌این شکل مطرح می‌شود: "برگزیده‌هایت چه کسانی هستند؟".

تصمیم گرفتیم همین پرسش را با فیلمسازانی که فیلمهایشان در بخش مسابقه شرکت داشت، مطرح کنیم. به‌چند تن از آنها دسترسی پیدا نکردیم، و دوتن از فیلمسازان نیز با دلایل قابل قبول، از شرکت در این نظرخواهی عذر خواستند.



محمدرضا اعلامی

کارگردان «نقطه ضعف»

فیلم: خانهٔ عنکبوت (علیرضا داود نژاد)
کارگردان: علیرضا داودنژاد (خانهٔ عنکبوت)
فیلمنامه: بازجویی (محمدعلی‌سجادی)
بازیگر نقش اول: حسین پرورش (نقطه ضعف)
بازیگر نقش دوم: محمد ابهری (نقطه ضعف)
مونتاژ: —
فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست (نقطه ضعف، بازجویی)
موسیقی متن: بابک بیات (نقطه‌ضعف)
فیلم کوتاه: همسرایان (عباس کیارستمی)

سعید حاجی میری

کارگردان فیلم «آوای غیب»

به‌جهت آنکه در زمان برگزاری جشنواره سعی می‌کردم فیلمم برای نمایش آماده شود، نتوانستم همه‌ی فیلمهای جشنواره رابببینم. فیلم من یک‌ساعت و اندی قبل‌از نمایش به‌سینما رسید. اما راجع به چند فیلمی که دیدم، هیچکدام رادر معیارهای سینمای اسلامی‌نیافتم. مثلا" فیلم "دادشاه" با آن همه ادعای کارگردانش که فیلم را در سطح جهانی می‌داند، فیلمی است با اشکالات مهم و تعجب‌برانگیز. فیلم یک پس‌رفت محسوب می‌شود. مورد دیگر فیلم "بازجویی" است که کپیه‌ای از کارهای هیچکاک و نظایر آن در سینمای غرب است.

در مورد نظرهای هیئت داوری می‌توانم بگویم که قضاوتشان بیشتر "سیاسی — اجرائی" بود تا منطبق برمعیارهای "تجربه و نوآوری بالطبع اگر براساس معیار دوم داوری می‌شد، نتیجه بغیر از این بود. از یک دیدگاه، خب این گزینشها بدهم نبود، چرا که‌می‌شود گفت آشتی‌ای صورت گرفت با فیلمسازان گذشته، تاآنها راه‌گشا باشند و فیلمهای بیشتری راهی اکران‌ها کنند.



محمدعلی سجادی

کارگردان «بازجویی»

فیلم: نقطهٔ ضعف
کارگردان: داودنژاد (خانه عنکبوت)
فیلمنامه: —
بازیگر نقش اول: حبیب اسماعیلی (بخاطر درخشش در نخستین کار).
بازیگر نقش دوم: محمد رضا داود نژاد (خانه عنکبوت).
مونتاژ: روح‌الله امامی (بخاطر نقش موٴثرش در فیلم دادشاه).
فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست.
موسیقی متن: محمد رضا علیقلی.
فیلم کوتاه: چشم تنگ دنیادار (نورالدین زرین کلک).



مهدی صباغزاده

کارگردان «پرونده»

فیلم: —
کارگردان: —
فیلمنامه: —
بازیگر نقش اول: حسین پرورش (نقطهٔ ضعف)
بازیگر نقش دوم: بیژن امکانیان (پرونده)
مونتاژ: صمد تواضعی (بازجویی)، روح‌الله امامی
فیلمبردار: اصغر رفیعی جم (خانهٔ‌عنکبوت)
موسیقی متن: مجید انتظامی، محمدرضا علیقلی
فیلم کوتاه: همسرایان (عباس‌کیارستمی)



رسول صدرعاملی

کارگردان «رهایی»

فیلم: —
کارگردان: حسین زندباف (مرگ‌سفید)
فیلمنامه: فریدون‌جیرانی (رهایی، پرونده)
بازیگر نقش اول: جمشید مشایخی (خانهٔ عنکبوت)، داود رشیدی
بازیگر نقش دوم: اسماعیل‌محمدی (هیولای درون)، بیژن امکانیان (پرونده)
مونتاژ: حسین زندباف (مرگ سفید)، روح‌الله‌امامی
فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست (بازجویی، نقطهٔ ضعف)، اصغر رفیعی‌جم (خانهٔ‌عنکبوت)
موسیقی متن: محمدرضا علیقلی (رهایی، بازجویی)
فیلم کوتاه: همسرایان (عباس کیارستمی)



احسن کاربخش

کارگردان «دیار عاشقان»

فیلم: دادشاه (حبیب کاوش)
کارگردان: علیرضا داود نژاد (خانهٔ عنکبوت)
فیلمنامه: ابراهیم مکی (جایزه)
بازیگر نقش اول: داود رشیدی
بازیگر نقش دوم: پرویز پرستویی (دیار

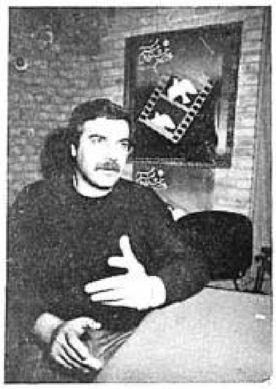
عاشقان)
مونتاژ: حسین زندباف (مرگ‌سفید)
فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست
موسیقی متن: عباس دبیردانش (چشم‌تنگ دنیادار)
فیلم کوتاه: —



حبیب کاوش

کارگردان
«داد شاه»

متاسفانه بیشتر فیلمهای بخش مسابقهٔ جشنواره را ندیدم، بجز فیلم‌های "هیولای درون" و "همسرایان". حتی هنگام نمایش فیلم خودم نتوانستم در سالن نمایش حضور داشته باشم. بدین‌جهت، با آن‌که معتقدم کار شما در جمع‌آوری نظرهای گوناگون کار جالب و شایسته‌ای است، نمی‌توانم به آن پاسخ‌دهم.



خسرو ملکان

کارگردان
«زخمه»

فیلم: شیلات (رضا میرلوحی)
کارگردان: محمدرضا اعلامی (نقطه ضعف)
بازیگر نقش اول: مهدی فخیم‌زاده (زخمه)
مونتاژ: حسین‌زندباف (مرگ سفید)
فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست
موسیقی متن: فریدون شهبازیان (دادشاه)



رضا میرلوحی

کارگردان
«شیلات»

هنگام جشنواره مشغول مونتاژ یکی دوفیلم بودم و متاسفانه نتوانستم در جشنواره شرکت کنم، بطوریکه حتی هنگام نمایش فیلمهای خودم نیز حضور نداشتم.

... و چند نظر دیگر



عـزت‌الله انتظامی

من در فرصت‌هایی که دست داد، بعضی از فیلمهای جشنواره را دیدم. آنچه برای من از هرچیزی مهم‌تر است، برگزاری چنین جشنواره‌ای بود برای تشویق فیلمسازان و محک کارهای آنها. این جشنواره چنانچه انشاءالله ادامه پیدا کند می‌تواند نقطه امیدی برای معرفی و تشویق فیلمسازان جوان باشد. اما درباره راٴی داوران باید بگویم که بحق راٴی دادند، چون معتقدم آنها بدون حساب جایزه نمی‌دهند.

جـواد گلپایگانی

فیلم: نقطه ضعف (نه به‌این دلیل که من تهیه کننده و بازیگر آن بودم. استقبال و تشویق مردم نیز گویای این موضوع بود).
کارگردان: محمد رضا اعلامی (که با اولین کارش نشان داد جوان با استعدادی است).
فیلمنامه: علیرضا داود نژاد (خانه عنکبوت).
بازیگر: داود رشیدی (هیولای درون، خانه عنکبوت)، جمشید مشایخی (خانه عنکبوت).
موسیقی متن: بابک بیات (نقطه ضعف)، کامبیز روشن‌روان.
مونتاژ: ایرج گل‌افشان.
به‌طور کلی معتقدم که هیئت داوران می‌خواست همه را راضی نگه‌دارد و درواقع، به‌فیلمسازان دلگرمی بدهد.

اصغر رفیعی جـم

من‌نظرهیئت داوران را تاٴیید می‌کنم، چون فکر می‌کنم آنها تمام تلاششان این بودکه به‌مناسب‌ترین‌ها جایزه بدهند. من اکثر فیلمهای جشنواره را، بجز نقطه ضعف که بعلت تصادف با اتومبیل موفق به‌دیدنش نشدم، تماشا کردم. ضمن این که به‌آرای هیئت داوران احترام می‌گذارم، فکر می‌کنم کار علیرضا زرین‌دست در فیلم بازجویی شایسته گرفتن جایزه بود.

حسن مصیبی (مونتور)

فیلم: نقطه ضعف، خانه عنکبوت.
کارگردان: محمد رضا اعلامی (نقطه ضعف)، محسن مخملباف (استعاذه).
بازیگر: جمشید مشایخی، داود رشیدی (خانه عنکبوت).
فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست.
مونتاژ: ایرج گل‌افشان.

مهدی فخیم‌زاده

به‌اعتقادمن، نفس برگزاری جشنواره ارزشمند است و بطور حتم تحرک بزرگی در سینمای ایران بوجود خواهد آورد. فکر می‌کنم داوران در تقسیم جوایز سعی کرده‌اند که همه را راضی نگه‌دارند. مثلا" جایزهٔ بهترین سناریو را بخاطر فیلم "جایزه" به داودنژاد و ابراهیم مکی داده‌اند. در حالیکه بسیاری از دیالوگهای این فیلم عوض شده بود و چندین دقیقه از فیلم به‌همراه تعدادی از شخصیت‌هایش حذف شده بود.

در زمینهٔ جایزه برای بهترین مونتاژ هم این مسئله صادق است. چون اگر قرار بود به‌حسین زندباف جایزه بدهند، می‌بایست به‌کارگردانی‌اش می‌دادند،

درمورد فیلمبرداری و کارگردانی، من چون "هیولای درون" را ندیده‌ام نمی‌توانم اظهار نظری بکنم ولی کار زرین‌دست را در "بازجویی" و رفیعی جم را در "خانه عنکبوت" بسیار می‌پسندم. دربین بازیگران نیز بازی داود رشیدی در خانه عنکبوت فوق‌العاده بود.



جمشید حیدری

کارگردان
«تفنگدار»

با این که سخت گرفتار کارهای فیلم اخیرم بودم، بیشتر فیلمها را دیدم و با تمام احترامی که نسبت به‌برگزاری این جشنواره دارم، فکر می‌کنم که خیلی از فیلمها به‌درد جشنواره نمی‌خورد، از جمله فیلم "تفنگدار".
فیلم: شیلات، نقطه ضعف
کارگردان: رضا میرلوحی، محمد رضا اعلامی.
فیلمنامه: علیرضا داودنژاد (خانه‌عنکبوت)
بازیگر نقش اول: داود رشیدی (شیلات، خانه عنکبوت)، مهدی فخیم‌زاده (زخمه).
مونتاژ: رضا میرلوحی.
موسیقی متن: کامبیز روشن روان (دیار عاشقان).

سینمای آماتور در دومین جشنواره فجر



فیلمسازی آماتور دچار این مشکل است که در بسیاری از موارد، فیلمساز یک‌تنه تمام کارها را خود انجام می‌دهد.

جشنواره فیلمهای آماتوری‌در چهار بخش مسابقه، بهترین‌ها، یادها و خاطره‌ها، و نگاهی به گذشته برگزار شد. بخش مسابقه به فیلمهای ۸ و ۱۶ میلیمتری که برای اولین‌بار برای نمایش در جشنواره آماده شده بود اختصاص یافت. فیلم‌های آماتوری که‌درمورد شهدا و توسط برخی از آنان ساخته شده بود دربخش "یادها و خاطره‌ها" بنمایش درآمد. "بهترین‌ها" شامل فیلمهائی بود که در جشنواره‌های گذشته برنده جایزه شده بودند. و "نگاهی به گذشته" مجموعه‌ای از فیلمهای خوب پیش از انقلاب بود. فیلم‌ها درچهار سانس مختلف و در مدت چهار روز بنمایش درآمد. جشنواره باپیام شورای برگزاری جشنواره آغاز شد و بعد از این پیام فیلمهای شرکت‌کننده‌در جشنواره به‌ترتیب برنامه تعیین شده بنمایش درآمد. .بطورکلی فیلمها از نظر موضوع به‌چند گروه تقسیم می‌شدند:

۱ ـ فیلمهای مستند راجع به جنگ تحمیلی.

۲ـ فیلمهای داستانی راجع به مسائل جنگ تحمیلی وبازتاب آن.

۳ ـ فیلمهای مستند مربوط به رویدادهای انقلاب اسلامی.

۴ ـ فیلمهای داستانی مربوط به‌پیوند مردم باانقلاب و مسائل مختلف آن.

۵ ـ فیلمهای مستند و داستانی راجع به سوژه‌های مختلف.

درمیان فیلمهای گروه سوم‌فیلم ۱۶میلیمتری "از سلطه بیگانه‌رستن" که وقایع انقلاب را بتدریج و به‌گونه‌ای موجز به‌روی پرده آورده بود، مشخص‌تر بود. فیلمبرداری این فیلم‌از جهت رنگ و شفافیت تصویر، ایرادهایی داشت، اما صحنه‌های استناد آن بکمک ذوق فیلمساز پدیدآورنده فیلم مستندگویایی از شکل گیری و ادامه انقلاب بود. دیگر فیلم مطرح دراین گروه، فیلم "انقلاب" ساخته محمد ابراهیمی بود که‌قبلا" در جشنواره میلادبنمایش درآمده بود.

فیلمهای مستند جنگ تحمیلی تعداد زیادی از آثار فیلمسازان آماتور را به‌خود اختصاص داده بود. فیلمهایی چون "قاصدان پیروزی"، "جنگ وصلح" و "راهیان نور" فضای جبهه‌ها را تاحد امکان به‌تصویر کشیده بودند.

از میان فیلمهای داستانی راجع به جنگ تحمیلی می‌توان از "حدیث خونین"، "منهم بایدبروم"، "لاجرم خون" و "بچه‌های بالاچلی" نام برد، که‌اولین و آخرین فیلمهای یادشده از فیلمنامه استخوانددارتری برخوردار بودند و تکنیک بهتری نسبت به سایر فیلمها داشتند و در انتقال پیام موفق‌تر بودند. البته نشانه‌هایی از ذوق و استعداد فیلمسازی در"منهم باید بروم" وجود داشت منتهی صدابرداری نامطلوب و ضعف بازیگران از نکات منفی فیلم بود.

محور اصلی ماجرا در این فیلمهاکودکان ونوجوانانی بودند که تحت تاثیر مسائل‌جنگ، به‌تحول روحی رسیده و خواستار پیوستن به صفوف رزمندگان‌می‌شدند. فیلم "یکی دیگر" از زمره اینگونه‌فیلمها بود که ابعاد سمبلیک درآن خوب بکار گرفته شده بود.

"زمین"، "دیروز، امروز، فردا"، "بچه‌های انقلاب"، "عاشورای قبل از محرم" از جمله فیلم‌هایی بودند که‌مسائل پیوند مردم با انقلاب اسلامی را در ابعاد گوناگون منعکس می‌کردند. زمین فیلمی بود که باید جمع‌وجور شود، فیلمنامه‌دارای بعضی پرسوناژهای زائد است. فیلم‌لانگ شاتهای خوبی داشت که‌در جهت حفظ انسجام فیلم موثر بود. "بچه‌های انقلاب" و "عاشورای قبل‌ازمحرم" در فضاسازی موفق بودند.

فیلمهای "برمزار اسرار"، "بیاد کربلا"، "تله" و "دوچرخه" و... درزمره فیلمهای‌گروه پنجم بودند که اولی راجع به زندگی و یاد مانده‌های حاج ملاهادی سبزواری عارف و فیلسوف بزرگ اسلامی بود که‌فیلمساز با گشت و گذار دوربین برمزارش توانسته بود شخصیت او رازنده کند. در فیلم "دوچرخه" ایجازهای مناسبی رعایت شده بود. "تله" فیلم‌نسبتا" خوبی بود که‌در آن روی رابطه شاگرد و معلم و آنچه دور از ذهن معلم برشاگردش میگذرد تکیه داشت، از گفتار کمتر استفاده شده بود و بازی بازیگر خردسال فیلم، خیلی خوب بود.

فیلمهای عروسکی و نقاشی متحرک در میان هرپنج گروه حضور داشتند و از آن جمله‌اند فیلمهائی چون "بهترین خانه" و "ماهی‌بزرگ" که ایده‌های ضداستعماری را به‌گونه‌ای تمثیلی بیان‌می‌کردند.

● دریک دید کلی میتوان گفت که غالب فیلمهای جشنواره‌از تکنیک ضعیفی برخوردار بودند، به‌ویژه در زمینه صدا و رنگ فیلم. موضوع دیگر، روی آوردن فیلمسازان به‌موضوع‌های تکراری بود که توان ارائه مایه‌های پر استعداد و خلاق فیلمسازی را از آنان می‌گرفت. فیلمسازی آماتوری دچار این مشکل است که‌در بسیاری موارد فیلمساز یک تنه تمام کارها را خود انجام میدهدو این خودبخود به عناصر مختلف یک فیلم لطمه واردمی‌کند. با این‌حال، شناسایی و تشویق استعدادهای برتر فیلمسازی آماتوری اقدام ساده‌ای است که می‌تواند راهگشای آثار بهتر آینده آنها باشد که این خود مستلزم بوجودآوردن مراکز فیلمسازی منسجمی است تا بتواند امکانات و راهنمایی بیشتری را دراختیار فیلمسازان علاقمند وباذوق قراردهد.

منفک‌کردن بخش فیلمهای آماتوری از فیلم‌های بلند در این جشنواره نتایج خوبی را دربر نداشت و این خود از استقبال کم تماشاگران بدست می‌آمد. اگر فیلمهای آماتوری، قبل از فیلمهای بلند ۳۵میلیمتری جشنواره بنمایش درمی‌آمد، به اهداف مطلوب‌تری دست می‌یافت‌و تعداد بیشتری از تماشاگران باآثارسینمای آماتوری بیشتر آشنا می‌شدند که این خود در رشد فیلمسازان آماتور عامل‌موثری میتوانست باشد. ■

گفتگو باچند فیلمساز آماتور

در فرصت‌هائی که در طول مدت برگزاری جشنواره‌دست میداد ،فیلمسازان آماتور علاقه زیادی به‌مطرح‌کردن حرفها و نظرهایشان راجع به فیلمها نشان می‌دادند. گفتگو با چندتن از آنان، حاوی نظرهایشان درباره‌ٔ جشنواره و مشکلات نیز هست.

● **شهاب رضویان،**

فیلمساز آماتور همدانی

ه فیلم خود را در میان سایر فیلمها چگونه یافتید؟

– بنظر خودم ، از بسیاری از فیلمهابهتر بود .

ه فیلم شما یک پیام سمبلیک زیبا داشت .کلا" هدفتان از ساختن این فیلم چه‌بود؟

– این فیلم را تحت تاثیر یک حادثه واقعی ساختم که طی آن فیلمبرداری که برای فیلم‌گرفتن از عملیات‌به جبهه رفته بود شهید می‌شود. در این فیلم خواسته‌ام اهمیت دوربین فیلمبرداری را درمقایسه‌با سلاح یک رزمنده‌توصیف کنم .

ه نظرتان راجع به جشنواره امسال چیست؟

– جشنواره فضائی است برای عرضه فیلمهای فیلمسازان آماتور و امسال هم بطرز خوبی برگزار شد ، فقط مسئله سمینار سینماگران آماتور همچنان مبهم ماند که‌بنظر من حتی از خود جشنواره‌هم مهمتر است . در مورد فیلمها ، اکثر آنان‌از کیفیت‌صدای پائین برخوردار بود و بهتر بود صداها توسط میکسر گذاشته شود . مشکلات فیلسمازی آماتوری زیاد است و فیلمساز باید خیلی پوست کلفت باشد تا کار کند .

●

● **کریم هاتفی‌نیا،**

کارگردان فیلم «تله»

"انتظارمیرفت با تجربه‌هایی که مسئولان ازبرگزاری جشنواره میلاد و اولین جشنواره فجر کسب کردند ، این جشنواره با برنامه‌ریزی صحیح‌تر و به‌نحو مطلوبتری‌برگزار شود که‌اکنون می‌بینیم انتظاری بیهوده‌بوده است. در حالیکه امام و دیگر مسئولان جمهوری اسلامی بارها برحمایت از فیلمسازان جوان تاکید فرموده‌اند ، کمکی به فیلمسازی‌آماتورنمی‌شود ."

●

● **مهدی عابدی،**

کارگردان فیلم «منهم باید بروم»

ه سابقه فیلمسازی شما چیست؟

– از سال ۵۰ این کار را شروع کردم و در شهرستان اهواز فعالیتهایم‌را در زمینه سینمای ۸ میلیمتری ادامه دادم. طی سالهای ۵۱ تا ۵۷ فیلمهای "یک روزبعد" ، "آب" ، "غروب" ، "همدست" ، "زخم" و"دام مرگ" را ساختم واز سال ۶۰ به‌بعد فیلمهایی راجع به جنگ تحمیلی تهیه کرده‌ام .

ه‌در فیلم شما تاکید زیادی برتاثیر عکس یک شهیدبر نوجوان شده است، آیا این‌شهید، فرد خاصی است؟

– البته شهادت برادرم در جبهه سوسنگرد همیشه خود مرا تحت تاثیر قرار می‌داد ، ولی در فیلم هدفم از این تاکید فقط نقش شهادت درمورد زندگی افراد دیگر بود .

ه چرا گفتار فیلم تصنعی و خشک هستند؟

– متاسفانه چون اکثر پلانها را سرصحنه می‌گرفتیم ، فرصت پرداختن به گفتار بهتری نبود .

ه صدابرداری هم کیفیت بدی داشت .

– امکانات کمی دراختیار داشتم وفیلمبردار خودم‌بودم ، تمام فیلم را روی دست‌گرفتم .

ه با اینکه خودتان فیلمبردار بودید، غیر از چند صحنه مثل طلوع‌و غروب آفتاب، سایر صحنه‌ها از فیلمبرداری نامطلوبی برخوردار بود .

– درخانه‌ای که فیلمبرداری می‌کردیم ، صاحبخانه کنتور برق را خاموش کرده بود و ما دچار مشکلات زیادی بودیم . برای گرفتن طلوع وغروب ، دواستاپ دوربین را بسته بودم .

ه کلا" فیلم خود را در میان فیلمهای دیگر جشنواره چگونه می‌بینید و به‌عنوان یک فیلمساز چه‌هدفی را دنبال می‌کنید؟

– می‌خواستم در سطح بالاتری فیلم بسازم ، اما درگیری‌های شغلی وعدم‌امکانات مانع از آن‌شد . بهرحال فیلمهایی که تابحال دیده‌ام ، هدفهای گذشته را بیان می‌کنند. هدف از فیلمسازی باید تجلی ارزشهای‌حکمت خداوندی وگسترش معنویت در بین افراد باشد که ذوق و ایده‌های جوان سینما ، آن را به‌روی پرده بیاورد .

●

● **محمد رضا غفاری،**

فیلمساز آماتور زنجانی

این فیلمسازکه فیلم او به‌نام "بمب‌ساعتی" به‌رغم برنامه اعلام شده در روز پایانی بنمایش درنیامد ، می‌گفت : "فیلمساز آماتور تنها امیدش جشنواره است، زیرا فقط در آنجاست که‌می‌تواند فیلمش را به‌معرض نمایش بگذارد . فیلمساز آماتور در شهرستان امکاناتی ندارد . چرا به‌مشکلات فیلمسازان رسیدگی نمی‌شود؟ ده‌روز در هتل خوردن و خوابیدن، دردی را دوا نمی‌کند ."

فیلمهای شرکت کننده

بخش مسابقه

بچه‌ها – منهم باید بروم (مهدی عابدی) – اتحاد ، آزادی، استبداد (زهره عظیمیان) – ماهی بزرگ (حسین خورزوقی) – زمین (حسن میرچولی) – ایثار (داود زارع) – بهترین خانه (محمدرضا عابدی زمانی) – دوچرخه (مجید سرسنگی) – این رشته سر دراز دارد (کار گروهی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان) – قاصدان پیروزی – جنگ و صلح (محمد ابراهیمی) – مرگ بر آمریکا (ابراهیم جوادی) – درسی برای گنجشک (محسن صمیمی) – یکی دیگر (شهاب رضویان) – تله (کریم هاتفی‌نیا) – برمزار اسرار (حسن‌میرچولی ، علی‌میرقطبی) – بیاد کربلا (علیرضا سلمان) – برش (بهروز) – سنجاقک (قدرت‌الله کاویار) – آنسوی شب (نورالدین خلخالی) – یک تجربه (حسین خورزوقی) – راهیان نور – دیروز ، امروز ، فردا – عاشورای قبل از محرم (فریدون روستائی) – معما (حسن مشکلاتی) – بچه‌های بالاچلی (تهمینه اردکانی) – بچه‌های انقلاب (محمدآفریده) – رهروان (عباس ناصری) – نگاهی دیگر – زدست سلطه بیگانه‌رستن (علی مرادخانی) –

بهترین‌ها

انقلاب (محمد ابراهیمی) – ماهی (منظره سهرابی) – کشتار (رضاسبحانی) – بعد از انجماد (سعید صلاح‌چی) – شب (حمیدرضا دولت‌خواه) .

یادها و خاطره‌ها

لاجرم‌خون (رضارضوی)

نگاهی به گذشته

دیوار (محمود نظرعلیان) – میلاد عاشورا (اصغر جاوید) – چاقو (عبدالله باکیده) – حلقه (اصغر جاوید) – صدای بلند باروت (ولی محمدی) – امید علی برمیگردد .

* فیلم ۱۶ میلیمتری "حدیث خونین" ساخته یدالله نوعصری در بخش جنبی جشنواره بنمایش درآمد .

این فیلم از فیلمنامه و کارگردانی خوبی برخوردار بود و بازی نوجوان بازیگر اول فیلم نیز بسیارخوب بود .

بخش ویژه

سیگار آزادی (اکبر بیات) – بازهرا (مهدی عابدی) – میرنصیر و غول‌نگون بخت (بهنام جعفری) – جمعه (ناصر غفاری) – زندگی‌جنگ است (شهاب تواضعی)

«سینمای ایران، بعد از انقلاب اسلامی»

*** از میان فیلمهای سال ۵۸، و فیلمهای بلند مستند، هیچ فیلمی در این برنامه گنجانده نشده بود.**

بخش "سینمای ایران، بعد از انقلاب اسلامی" در سینما بهمن، کوششی بود برای ترسیم چشم‌اندازی از فعالیتهای فیلمسازان ایرانی در سالهای پس از انقلاب، که اما این کوشش با نبود تعدادی از فیلمهای مهم (و نه خوب) این چهارسال، کاملا با موفقیت همراه نبود. عنوان انتخاب شده برای این بخش، جامعیتی دارد که می‌بایست با انتخاب فیلمهای متنوعی که بتواند آن چشم‌انداز را تصویر کند، تحقق یابد. حتی به‌رغم آن که تعدادی از آنها، در حال حاضر پروانهٔ نمایش نداشته باشند. چنین کمبودی را، اصرار براین که فقط فیلمهای دارای پروانهٔ نمایش در برنامه گنجانده شود، به‌این بخش تحمیل کرده بود.

فیلم‌های بلند این بخش عبارت‌بودند از:

سفیر (فریبرز صالح ــ به‌دلیل شرکت این فیلم‌در بخش مسابقه نخستین جشنواره فجر، و به رغم نمایش آن در سال ۶۲، خارج از مسابقه‌و در این بخش گنجانده شد)، موج توفان (منوچهراحمدی، ۶۰)، برنج خونین (امیر قویدل، اسدالله نیک‌نژاد، ۶۰)، اشباح (رضا میرلوحی ــ وضعیتی مانند فیلم سفیر داشت)، طلوع انفجار (پرویز نوری، ۵۹)، فصل خون (حبیب کاوش، ۶۰)، کرکسها می‌میرند (جمشید حیدری ۵۹)، دادا (ایرج قادری، ۶۱)، اعدامی (محمد باقر خسروی، ۶۰)، در محاصره (اکبر صادقی، ۶۰)، فرمان (کوپال مشکوه، ۶۰)، جانبازان (ناصرمحمدی، ۶۱)، دانه‌های‌گندم (حسن رفیعی، ۵۹)، آفتاب‌نشین‌ها (مهدی صباغزاده، ۶۰)، توجیه (منوچهر حقانی پرست، ۶۱)، کیلومتر پنج (حجت‌الله‌سیفی، این فیلم با آن که به‌نمایش عمومی درنیامده است، به دلیل شرکت در هفتهٔ فیلم‌های جنگ تحمیلی در سال ۶۲ و برنده‌شدن‌جایزه، خارج از مسابقه به نمایش درآمد)، دست شیطان (حسین زندباف، ۶۰)، مرز (جمشید حیدری، ۶۰)، خونبارش (امیرقویدل: در برنامهٔ جشنواره، به اشتباه، نام کارگردان فیلم رسول صدرعاملی نوشته شده است، ۵۹)، بازداشتگاه (کوپال مشکوه، ۶۲ ــ این فیلم نیز به دلیل شرکت در هفتهٔ فیلمهای جنگ تحمیلی، خارج از مسابقه و در این‌بخش نمایش داده شد)

فیلمهای کوتاه این بخش عبارت بودند از:

طلوع فجر (مرادخانی، پارسایی)، مرگ برامپریالیسم (رضا شبیری)، تبر (احمد عربانی)، چنین کنند حکایت (محمدرضا اصلانی)، قوای مسلح (سینا صادقیان)، روح خدا (صمد تواضعی)، تهران پایتخت ایران است (کامران شیردل)، جرم ما اینست (سینا صادقیان)، به‌ترتیب قد (کیومرث پوراحمد)، راست قامتان (کار گروهی)، سلندر (واروژ کریم‌مسیحی)، قلعه (کامران شیردل)، این صدای توست (صمد تواضعی).

همچنانکه مشاهده می‌شود، درمیان فیلمهای بلند این بخش، چهار فیلم از سال ۶۲، سه فیلم از سال ۶۱، ۹ فیلم از سال ۶۰، وچهار فیلم از سال ۵۹ وجود دارد. و از ۳ فیلم سال ۵۸، هیچ فیلمی در این فهرست نیست. دو فیلم این سال (پرواز به سوی مینو، فریاد مجاهد) که‌حکایت از تب آن سال دارند، به دلیل نداشتن پروانه از قلم افتاده‌اند، درحالیکه به‌عنوان فیلمهای آغازگر، می‌بایست در بخشی که چنین‌عنوانی دارد، به نمایش درآید. فیلم‌سوم (سقوط ۵۷، ساختهٔ باربدطاهری) یک مستند است که ظاهرا" هیچ عذری بابت به نمایش درآمدن آن‌وجود ندارد. به ویژه که‌در فهرست ۲۰فیلم بلنداین بخش، حتی یک فیلم مستند وجود ندارد. از فیلم مستند جستجو (ساختهٔ امیرنادری) هم می‌توان در این زمینه نام برد که هردو، مستقیم و غیرمستقیم دربارهٔ وقایع انقلاب است و جدا از بحث دربارهٔ کیفیت آنها، شایستگی گنجاندن در بخشی را که "سینمای ایران، پس از انقلاب اسلامی" است، دارد. تقسیم‌بندی دیگری که می‌توان قائل شد، براساس مضمون آنهاست. ۲ فیلم تاریخی، ۱۱ فیلم مربوط به دوران قبل از انقلاب، ۳ فیلم دربارهٔ رویدادهای مربوط به انقلاب و پس از آن، و ۴ فیلم دربارهٔ جنگ تحمیلی. این ترکیب، باتوجه به‌میزان فیلمهای ساخته شده در مضمونهای یاد شده درسالهای پس‌ازانقلاب، ترکیب مناسبی است.

در مورد فیلمهای کوتاه این بخش، به دلیل گستردگی و حتی پراکندگی فیلمها، کار بسیار دشوارتر بوده و کم و بیش هر انتخاب‌کننده‌ای، با فرصتی که مسئولان جشنواره داشته‌اند، کاری فراتر از این نمی‌توانست انجام دهد. اما این نکته را باید یادآوری کنیم که‌تعدادی از این فیلمها، در سالهای پیش از انقلاب ساخته شده‌اند ودلیل گنجانده شدن آنها در این بخش، شاید تکمیل آنها پس از انقلاب و یا میسر شدن نمایش آنها در این سالهاست. تا آنجا که حافظه یاری می‌کند، فیلمهای چنین کنند حکایت، تهران پایتخت ایران است، و قلعه، از آن جمله‌اند.



برگزیدگان آماتور

■ دیپلم افتخار به مراد ابوالقاضي و محمد مرادي برای بازی در فیلمهای "من هم باید بروم" و "تله"

■ دیپلم افتخار بهترین صداگذاری به محمد طلوع برای فیلم "بهترین خانه".

■ دیپلم افتخار بهترین فیلمبرداری به علی میرقطبی برای فیلم "برمزار اسرار" بخاطر تصویربرداری و نورپردازی در بیان اندیشه‌های عارفانه فیلم.

■ دیپلم افتخار بهترین تدوین به‌علیرضا سلمان بخاطر فیلم "بیاد کربلا"

■ دیپلم افتخار بهترین کارگردانی به فیلم "این رشته سردراز دارد"، کاری از کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، بخاطر پرداخت‌نو و طنزگونه در ارائهٔ کاری کودکانه.

■ دیپلم افتخار بهترین طرح کوتاه، مشترکا به فیلمهای "یکی دیگر" کار شهاب رضویان و "تله" کار کریم هاتفی‌نیا، بخاطر ارائه طرحی انسانی درکوتاهترین مدت.

■ دیپلم ویژه هیئت داوران به فیلم "دوچرخه" کار وحید زمانی بخاطر پیام اخلاقی فیلم.

■ لوح زرین بهترین کار نقاشی متحرک به محسن صمیمی برای فیلم " درسی برای گنجشک" بخاطر پیام انسانی واخلاقي فیلم.

■ لوح زرین به فیلم عروسکی "بهترین خانه" ساختهٔ محمدرضا عابدی زمانی بخاطر پیام انسانی و برخورد با مسائل اجتماعی که یادآور آوارگی ملت فلسطین در بازگشت به خانه و سرزمین خویش است.

■ لوح زرین بهترین فیلم مستندداستانی به فیلم "زمین" ساختهٔ حسن میرچولی بخاطر بیان مسائل روستا در تصاویری که نشان دهندهٔ آگاهی فیلمساز نسبت به فرم بیانی سینماست.

■ از میان فیلمهای ۱۶ میلیمتری آماتور، فیلم "بچه‌های بالاچلی" ساختهٔ تهمینهٔ اردکانی بخاطر برخورد صمیمی وانسانی آن برنده لوح زرین شد و مورد تقدیر قرار گرفت.

■ برای تشویق سینماگران آماتور، به‌شهاب رضویان، علیرضا سلمان، ومحسن صمیمی هر کدام ده حلقه فیلم سوپرهشت و کریم‌هاتفی‌نیا یک‌نسخه کتاب فیلم مستند داده‌شد.

نگاه به‌چند فیلم

احمد امینی

خانهٔ عنکبوت

ساختهٔ علیرضا داود نژاد

فکر استفاده از چند شخصیت و گردآوری آن‌ها در یک محیط، و آنگاه بررسی روحیات و روابط این آدم‌ها، البته ایده بسیار جالبی است، بشرط آنکه فیلمنامه و پرداخت کارگردان ظرفیت تحمل چنین محدوده‌ای را برای بیننده مهیا کنند.

اما "خانه عنکبوت" فاقد چنین ظرفیتی است، زیرا شخصیت‌ها و انگیزه‌هایشان از ابعاد روشنی برخوردار نیستند و فیلمساز به دانسته‌های قبلی بیننده در مورد این شخصیت‌ها تکیه می‌کند، و فیلم هم در پایان نسبت به معرفی و انگیزه‌های درونی این آدم‌ها، ناموفق است (با وجود کوشش‌هایی چون صحنه‌های خلوت کردن "مراد"، "تیمسار" و "کامران" در ابتدای ورودشان به خانه "تقی‌نیا") مشخصا توجه کنیم به رابطه "کامران" و "تقی‌نیا"، که ظاهرا محور اصلی فیلم است، که چگونه نامفهوم باقی می‌ماند و برداشت‌های بیننده منحصر می‌شود به جمله‌هایی پراکنده و مغشوش و در نتیجه مبهم (از قول "کامران")، و از مجموع آن‌ها قوت این حدس، که شبح کمرنگی از رابطه‌ی "مرید و مراد" را در کشش این دو نسبت به یکدیگر، باید جستجو کند.

بحث‌های طولانی و بی‌نتیجه (بی‌نتیجه هم از دیدگاه شخصیت‌های فیلم و بی‌تاثیر بر روند تکامل روابطشان، و هم از دیدگاه فیلمساز که ظاهرا بنای تم‌های چندگونه اثرش را بر این بحث‌ها استوار می‌کند) درباره "ملکم‌خان"، "اسلام"، "تمدن غرب"، "روحانیت" و ... که در نهایت راه به جایی نمی‌برد. تلاش برای ایجاد تشابه فکری و تاریخی بین "تقی‌نیا" و "ملکم‌خان" و دست‌یابی به نتایجی، از این تشابه (محکوم کردن روشنفکران غرب‌زده که برای رسیدن به مقاصد خود حتی از جنایت هم روی‌گردان نیستند) هم ناکام می‌ماند.

توجه فیلمساز به شخصیت کامران، روشنفکر از اصل خود دورمانده، و سعی برای آفریدن مایه‌هایی چون دریغ "کامران" درباره گذشته‌ای که از دست داده (تابلوی قهوه‌خانه و مادر و خواهر چادری‌اش)، گرایش‌های تماتیک فیلمساز را متعدد می‌کند، تا آنجا که باعث می‌شود، این سئوال بسیار ساده از نظر او دور بماند که چهار تن، که سابقه قتل مستقیم، بدین شکل وحشیانه نداشته‌اند، چگونه بعد از ارتکاب این عمل آرامش خود را حفظ می‌کنند و به زندگی عادی‌شان ادامه می‌دهند (کابوس "مراد" برای توجیه این امر کافی نیست).

در فیلم، صحنه قابل‌توجهی وجود دارد، با مفهوم قابل بحثی که بدون توجه لازم باقی مانده است. در صحنه قتل "راننده" مساله‌ٔ تنازع بقاءٔ پنج فرد که هر کدام نماینده طبقه و فرهنگی هستند (سیاستمدار، سرمایه‌دار، هنرمند واخورده، ارتشی و لمپن باجگیر) بچشم می‌خورد که به علت تاکیدهای بیش از حد فیلمساز (طول زمانی صحنه و حرکت آهسته در پایان آن) برای آفریدن هیجان کاذب، بسادگی ارزش معنوی خود را از دست می‌دهد و تنها امتیاز فیلم نیز از بین می‌رود.

جایزه

ساختهٔ علیرضا داود نژاد

فیلم بر دو پایه اصلی شکل می‌گیرد، که هر دو از کلیشه‌های فیلم فارسی‌اند: تیپ آقای هالو، و مضمون کهنه‌شده برخورد یک شهرستانی با مظاهر زندگی فرنگی‌مآبانه در تهران. و فیلمساز هر دوی این‌ها را به همان شکل ابتدایی و مرسوم بکار می‌گیرد، تا آنجا که اصلا، از بازیگر شناخته‌شده "هالو" استفاده می‌کند، و او هم طبیعتا شخصیت قبلی‌اش را ادامه میدهد (هم از نظر فیزیک ظاهری و هم در بازی) و در برخورد او با زندگی شهری نیز چیز تازه‌ای دیده نمی‌شود. جز این‌که در اینجا از این برخورد فقط خنده ناشی از آن مورد نظر نیست، زیرا فیلم، پیام اجتماعی سیاسی هم دارد. پیام اجتماعی سیاسی فیلم نیز، نه واقعا از نفس برخورد یک خانواده سنتی شهرستانی با زندگی مدرن و تحلیل فیلمساز از آن، که از کاربرد عناصر سمبلیک (که ساختگی‌اند) در صحنه‌های تحمیلی و گاه زائد که اصلا هم در روال فیلم نیستند، گرفته می‌شود و تحمیل می‌شـــود. (وزنه‌برداری مرد معتاد در مسافرخانه). فیلم مجموعه‌ای است از ترکیب اجباری تیپ‌های قراردادی، صحنه‌های زاید و یک نتیجه‌گیری بی‌تاثیر، در قالب فیلمنامه‌ای ازهم‌گسیخته، که کوشش کارگردان را برای ادای حرف‌هایی در مورد زندگی مصرفی و ... ناکام می‌گذارد.

پیک جنگل

ساختهٔ حسن هدایت

فیلم، کوشش‌های یک نوجوان را برای رساندن پیام مهمی به "میرزاکوچک‌خان" پی می‌گیرد، ولی به سبب ضعف‌های فراوان، هم در داستان و فیلمنامه و هم در پرداخت فیلمساز، کاملا شکست می‌خورد.

طبق معمول سینمای فارسی، گفتـــار، استخوان‌بندی اصلی فیلم و پس زمینه حوادث و آدم‌ها را می‌سازند. از تعریف‌های پدربزرگ در ابتدای فیلم، تا سخنرانی مفصل مرد گاری‌سوار در مورد شرایط جامعه، موقعیت زندگی روستائیان و نقش "میرزا" در رهبری جنگلی‌ها، که همه این‌ها را، هم ما و هم پسرک می‌دانیم (جالب اینکه در تمامی این مدت پسر در خواب است). شخصیت‌های زاید، مثل "هاشم رودباری" — که پسر در شهر به خانه او می‌رود — و بسیاری از واسطه‌های بین راه، که وجودشان فقط از نقطه نظر رساندن زمان فیلم به حد نصاب مورد نظر مهم هستند و نقش عمده‌ای در تکوین داستان، حوادث و شخصیت‌ها ندارند.

و اما این فیلمنامه ضعیف، با یک پرداخت بد و ناشیانه، گسستگی‌اش نمایان‌تر می‌شود. بازی‌های بد و بسیار بد (نگاه کنیم مشخصا به سه زنی که در تمامی فیلم وجود دارند، که تا چه اندازه بازی و حرکاتشان مصنوعی و کنترل‌نشده است) تقریبا همه بازیگران از اصلی‌ها تا سیاهی لشگر که اگر صدای دوبلورها نبود، ضعف بازی‌ها بیشتر مشخص می‌شد.

دکوپاژ ابتدایی در صحنه‌های کلیدی‌فیلم، کاملا نمایان است. در صحنه‌ای که پسرک حرفهای دو روستایی درباره "میرزا" را استراق سمع می‌کند و آن‌ها ظاهرا او را نمی‌بینند زاویـــه دوربین (از دیدگاه پسرک) بگونه‌ای است، که محال است در چنین شرایطی آن دو متوجه او نشوند.

کادربندی غلط: صحنه نان و ماست خوردن پسر در کلبه روستایی بین راه، درحالی‌که بالای سر پسر، مقداری از کادر خالی باقی مانده، ظرف غذا را نمی‌بینیم و دست پسر، مکرر از پائین کادر خارج می‌شود و با نان و ماست، به بالا و داخل کادر می‌آید.

عدم توانائی کارگردان برای دادن یک شمای کلی از مکان‌های فیلم: نبرد انتهایی فیلم، که اصلا موقعیت جنگلی‌ها و قزاق‌ها، محل حمله‌شان (دلیل حمله‌شان) و موضع‌هایشان مشخص‌نیست (ساختگی و مصنوعی‌بودن صحنه‌های نبرد نیز اصلا بحث دیگری است) و حتی در صحنه‌های محدودتری چون همان صحنه نان و ماست خوردن، که مطلقا تصویری کلی از اتاق نداریم، و فقط هنگام فرار پسر است که متوجه می‌شویم اتاق پنجره‌ای هم دارد.

تدوین بد: در صحنه میهمانی کلبـــه روستایی در انتهای فیلم، دوربین از روی ظرف میوه‌ها حرکت می‌کند، و همه بازیگران گویی منتظر دستور کارگردان بی‌حرکت نشسته‌اند و یکمرتبه، شروع به حرکت می‌کنند. کسی میوه‌ای برمی‌دارد، زن چای می‌ریزد و بقیه شروع به صحبت می‌کنند. فیلمنامه و پرداخت ضعیف کارگردان (که بنظر می‌رسد این اولین‌کار او باشد) جای کوچکترین توجهی به فیلم نمی‌گذارد.



نگاه به‌چند فیلم

مسعود بهرامی

مرگ سفید
ساختهٔ حسین زندباف

سینمای ایران همیشه از نظر انتخاب سوژه‌ها گوشه‌چشمی به‌اعتیاد و مواد مخدر داشته است. این مضامین گاهی کلیت یک اثر و گاه خطوط فرعی را دربر گرفته است.

مرگ سفید، کلیت قصه‌اش بر اعتیاد و مخدر استوار است.

مرگ سفید همچون بسیاری از فیلمهای ایرانی، از یک کاستی چشمگیر برخوردار است و آن ناتوانی در هویت بخشیدن به آدمهای قصه است. ایوب و عبدل (زنجانپور و هادی‌اسلامی) دو آدم اصلی فیلم زندباف، رابطه‌ای لازم و کافی را با تماشاگر برقرار نمی‌کنند. چرا که آنچه مربوط به چگونگی شخصیت آنهامی‌شود، به درستی شکل نمی‌گیرد. مثلا برای آنکه ایوب بدرستی شخصیت‌پردازی شود باید آنچه درجوار او قرار دارد، خوب توضیح داده شود. ایوب صاحب زن‌وفرزند بیمار وخانه‌ای محقر و پدرزنی که حکایت سالهای گذشته می‌کند، هست ولی همه اینها بعلاوه موارد ذکرنشده خوب پرداخت نمی‌شوند. ورشوچی بعنوان پدرزن ایوب زمزمه‌هایی می‌کند که معلوم نیست چه چیزی‌را خط و ربط می‌دهد. این موارد درمورد عبدل هم وجود دارد. بغیر از اینها، مورد بکارگیری بازیگران تئاتر برای اجرای نقش‌هاست که لطمه‌های اساسی وارد کرده است. نمونه‌ی شاخص، صحنه‌ای است که عبدل و ایوب درآن قایق شکسته هرچه دلشان می‌خواهد فریاد می‌زنند و مشتهای خود را بر سر دنیای ظالم می‌کوبند. بر همه اینها اضافه کنیم فلاش بکهای عبدل را در همین سکانس (آتش‌سوزی که هست و نیست عبدل را از چنگش ربوده است) که ساختگی و بدون کاربرد است و بعدا به عنوان تصاویر جذاب بر پوستر فیلم هم نقش می‌بندد. به هر حال، نمی‌توان نادیده گرفت که مرگ سفید نسبت به دست شیطان، چند گام به پیش بود.



اشباح
ساختهٔ رضا میرلوحی

فیلم شروع خوبی دارد. از دور اتوموبیلی از میان فضای مه‌آلودی نمایان می‌شود. در جلوی صحنه درب اتوموبیل باز شده، جسدی بر زمین گذاشته می‌شود. فیلم با همین حسی که جاری می‌کند، ادامه می‌یابد. فضاسازی‌های بجا، ریتم مناسبی به فیلم می‌دهد. مکان وقایع بطور استعاره‌ای، جنگلی است که خارج از آن انقلاب درجریان است. صدای دارکوب و گاه‌گاه جانوران جنگل به آن فضاسازی کمک موثری می‌کند. دکتر و گروهبان با هیبتهای متضاد، اما با نهادی تقریبا یکسان، بخوبی برای بیان مفاهیم کارکرد دارند. از جذاب‌ترین قسمتهای فیلم، رویاهای گروهبان و دکتر است. رویاهای آنها به تناسب موقعیتشان متفاوت است و همین تفاوت، که میرلوحی بخوبی آن را برجسته می‌کند، به زیبایی کار می‌افزاید. توفیق اصلی میرلوحی در این فیلم بیشتر مدیون ایجاد لحظات تضاد بین دکتر و گروهبان و آنچه در بیرون آنها جریان دارد، است.

حصار
ساختهٔ حسن محمدزاده

فیلم دارای قصه‌ای ساده است، که می‌شد از آن اثری جذاب ساخت، اما حصار دارای هیچگونه ویژگی به جز گویش آذری آن نیست. فیلم از اولین نماها تا به‌آخر فاقد هرگونه کشش برای تماشاگر است. محمدزاده قصه را کلمه به کلمه، آنگونه که نگارش یافته، به صورت‌ابتدایی فقط مصور کرده است. فیلم از لحظات دراماتیکی که می‌تواند دربرگیرنده تضادها و اجزاء آن باشد، تهی است. بالطبع از شخصیت‌پردازی خبری نیست که هیچ، آدمهای قصه در سراسر فیلم سرگردانند. زن (جیران شریفی) بیمار است و فداکار، اما چرا و چگونگیش به ما مربوط نیست. دیگران هم همین وضع را دارند، یکی خوب است و دیگری بد، بدون‌آنکه این موضوع ریشه‌یابی شود. حتی پدرشوهر، یکشبه تبدیل به شخصیتی مثبت می‌شود. اگر قرار باشد ضعف‌های فیلم را برشماریم، فهرست بلندی می‌شود، اما بنظر می‌رسد یکی از علتهای عمده این امر، نهفته در قصد اولیه فیلمساز است که فیلم را بصورت ۱۶ میلیمتری بمدت ۶۰ دقیقه برای تلویزیون ساخته و سپس با اضافه کردن چند صحنه بصورت ۳۵ میلیمتری، آن را برای نمایش در سینماها، کش داده است.

تفنگدار
ساختهٔ جمشید حیدری

بعد از هر انقلاب مردمی، و حتی همزمان با آن، مضامینی برای فیلمسازی مطرح می‌شود که تا پیش از آن قابل عرضه نبوده است، موردی که با غالب آثار ساخته‌شده در ایران پس از انقلاب اسلامی وفق نمی‌دهد.

تفنگدار از سری فیلمهای ساخته‌شدهٔ بعد از انقلاب است که موضوع قصه‌اش حول محور مبارزه ظالم و مظلوم می‌چرخد، اما همچون بیشتر آثار ساخته‌شده در این مدت، از نظر ساختاری مطابقت نسبی دارد با فیلمهای قبل از انقلاب. همهٔ این آثار در کلیت، از ریشه‌یابی و تحلیل علت‌ها و معلول‌ها وامانده‌اند. یعنی همان چیزی که انتظارش می‌رفت در فیلمهای بعد از انقلاب به درستی مورد توجه قرار گیرد.

جدای از قصه، تفنگدار دارای ضعفهای تکنیکی اساسی است. که برای نمونه دو سه مورد ذکر می‌شود. قلعه‌ای که قزاقها در آن مستقر هستند در منطقه‌ای خشک واقع است، درحالیکه روستای محل حادثه در یکی از مناطق سبز و خرم شمالی است. زمانیکه مردم برعلیه قزاق‌ها می‌شورند، فاصله‌ای را که از روستا تا قلعه طی می‌کنند تماشاگر را به تعجب وامی‌دارد. در یک نما مردم چوب و داس بدست را در منطقه‌ای بسیار سبز و خرم می‌بینیم و در نمای بعد می‌بینیم که به منطقه‌ای خشک و برهوت می‌رسند. یعنی فاصله‌ای بین استان گیلان و استان سمنان. زمانیکه "الهیار" را سوار بر گاری به قلعه می‌برند، دوربین از بالای گاری ــ جائی که راننده نشسته است ــ نماهایی از جلوی گاری را نشان می‌دهد، بدون آنکه نقطه نظر بیننده را داشته باشیم و ....

جدای از اینها فیلم در شخصیت‌پردازی هم ناموفق است، چنان‌که تحول "خلیل" از یک روستایی بدور از شناخت اصول مبارزه، به یک شخصیت مبارز، نمونه بارز آن است.

بازرس ویژه
ساختهٔ منصور تهرانی

"بازرس ویژه" دومین ساخته‌ی منصور تهرانی، با آن‌که موضوعی تازه در مقایسه با فیلمهای بعد از انقلاب دارد، اما فیلمی است خسته‌کننده و غیرجذاب. حوادث فیلم در یک معدن ذغال‌سنگ می‌گذرد، یکی از کارگران قدیمی خود را از مبارزه با کارفرمایان عقب کشیده است. کارگر جوانی سعی دارد جایگزین او باشد ولی به واسطه عدم شناختش از ریشه زورگوئی‌ها در مبارزه‌اش ناکام می‌ماند، بنابراین شیوه‌ی دیگری را برمی‌گزینند. فیلم با این‌داستان جای پرداخت بسیاری دارد اما آنچه در مجموع ساخته و پرداخته شده است، فقط مصور کردن قصه است. تهرانی در کمتر جایی توانسته است برای جمله‌های فیلمنامه‌اش بیان سینمایی پیدا کند. کارفرما زور می‌گوید، کارگر به شیوه خودش مبارزه می‌کند. زورگویی و مبارزه با زورگویی به رغم تضادبنیادیشان در این فیلم در حد کلمات باقی می‌مانند.

علاوه بر این، باید بکارگیری مواردی از تصاویر سمبلیک را به ضعفهای فیلم افزود. رابطه قریبیان و رشیدی، رابطه‌ای است بین مرید و مراد که کاملا سمبلیک تصویر می‌شود. پایان فیلم، نمونهٔ شاخص دیگری است از کاربرد تصاویر سمبلیک (صحنه‌ی سینه‌زنی). بالطبع بکارگیری استعاره در یک فیلم به خودی خود بد نیست، که اگر درست و اصولی بکار گرفته شده باشد، جای تحسین هم دارد. اما از تصاویر استعاری تهرانی در بازرس ویژه، کمتر کسی سر درمی‌آورد.

نگاه به‌چند فیلم

تورج نوروزی

بازجویی

ساختهٔ محمدعلی سجادی

بازجویی فیلمی است که ظاهرا" در حیطه یک فیلم "جنایی ــ سیاسی" حرکت می‌کند، و شخصیتها و عناصر گوناگون فیلمنامه آن هرکدام به‌تنهایی می‌توانند جهت دهنده محتوی ماجرا باشند. اما این گوناگونی، به‌ریتم فیلم که می‌خواهد در روند گسترش چنان حیطه‌ای حرکت کند، لطمه وارد می‌کند. با این وجود، تکیه بیشتر سجادی بر شخصیت‌پردازی‌هاست که عمده آن در مورد بازجوی وظیفه‌شناسی عینیت می‌یابد که‌به‌دفاع از ارزشهای راستین مبانی عدالت جامعه به ستیز با یک سیستم فاسد بر‌ــ می‌خیزد. و فیلم علیرغم بیراهه رفتن‌های گذرا، در بیان آن موفق است.

قطب ماجرا، شخص متمولی است به‌نام هدایت نیا که علیرغم معرفی‌اش بعنوان یک آدم خیر در ابتدای فیلم، بتدریج از چهره واقعی‌اش پرده‌برداری می‌شود. اما این پرده برداشتن در بعضی موارد کشدار و طولانی می‌شود (افزایش ناگهانی محورهای ماجرا) که توجیه کننده آن اصرار فیلمساز بر داشتن فیلمنامه‌ای "استخواندار" با چنین محورهائی است:

۱ ــ یک بازجو و یک کارآگاه با افکار متضاد به‌نمایندگی از مراکز عدالت و امنیت جامعه.

۲ ــ دو سرمایه‌دار سنتی و مدرن که دومی با آمریکائیها سر و کار دارد (هدایت نیا و برادرش).

۳ ــ آلونک‌نشین‌ها و محرومان مورد استثمار.

۴ ــ انگیزه‌های مختلف جنایی.

در مورد شخصیت‌سازی بازجو (حبیب اسماعیلی) و همکارش (عنایت بخشی) سجادی لحظه‌های مناسبی را در خلال مدت فیلم انتخاب کرده است (معرفی بازجو بعنوان دانشجوی سابق رشته حقوق و پسر تاجر ورشکسته در گفتگوی تلفنی ناشناس، معرفی پس‌زمینهٔ خانوادگی بازجو و کارآگاه هنگام ورود به‌منزل قدیمی، اقرارهای عقده‌آمیز کارآگاه در مشاجره با بازجو، و ...).

درفیلم تاءکید زیادی به‌استثمار شدن افراد محروم جامعه توسط هدایت نیا شده است، افرادی چون آلونک نشین‌ها، باغبان، راننده،



کلفت و نوکر که در نقاط اوج داستان فیلمنامه را به‌محاصره خود درمی‌آورند. از سوی دیگر، نوع دیگر استثمار شدن توسط سیستم رژیم را می‌توان در ضدیت‌های کارآگاه‌بهرامی "محرومیت کشیده" با "محرومان" ماجرا جستجو کرد. تلفنهای شخص ناشناس به بازجو مکرر است و مشخص نمی‌شود که آیا او مخالف رژیم است یا شخص هدایت‌نیا، و یا عنصر آگاه کننده‌ی کلیشه‌ای در فیلمها. آنهم با توجه به پراکنده‌ــ گوئی‌هایی که راجع به "حقیقت‌جوئی" از او سر می‌زند. آنچه در مورد هدایت نیا مجهول می‌ماند این است که چگونه سرمایه‌داری است که پیشنهاد برادرش مبنی بر گسترش همکاری با سرمایه‌های آمریکایی را رد می‌کند. او که نه بینش سیاسی دارد و نه دلش برای کسی سوخته است. آیا به‌صرف علاقه به‌آباء و اجدادش چنین کاری را نمی‌کند و یا فقط سرگرمی‌هایش از قبیل زنده بگور کردن همسر و یا سرکوب کارگران کارخانه به ذهنیات او اجازه فراتر رفتن از آنها را نمی‌دهد؟

زمانی که ماجرا بیشتر رنگ سیاسی و گسترده را به‌خود می‌گیرد، بیننده احتمال ورود ساواک را به آن می‌دهد که این در رژیم سابق امری گریز ناپذیر بوده است، اما فیلمساز طور دیگری آن را بیان می‌کند. پایان یافتن پرونده از طرف روسای مربوطه و ادامه یافتن مبارزه بازجو برای انعکاس ماجرا به‌جهانیان در حالیکه کنار پنجره‌ای ایستاده است که مردم آن طرف آن، فاصله زیادی با او ندارند.

اگر درمقام مقایسه نباشد، فضای بازجوئی تا حدودی تداعی کننده فضای کلاغ بیضایی است (مثل فضای خانه قدیمی، مرموز بودن شخصیتهای یک خانواده قدیمی) که این عیب نیست، بلکه یک ویژگی است.

در بازجویی فیلمبرداری و بازیها خوب هستند، بویژه بازی حبیب اسماعیلی که در بسیاری از لحظه‌ها بیننده را با خود همراه می‌ــ سازد. گرچه فیلم از شگردهای فراوان فیلمهای پلیسی استفاده می‌کند، اما بازجویی واقعا" یک فیلم پلیسی نیست، بلکه بیانی متفاوت از استثمار در یک سیستم فاسد است.

نقطهٔ ضعف

ساختهٔ محمدرضا اعلامی

برگردانی یک اثر سیاسی ــ اجتماعی بیگانه به یک فیلم ایرانی آنهم با توجه به بی‌زمان و مکان بودنش، متضمن رعایت نکاتی چند است:

۱ ــ بهره‌گیری از امکانات موجود، با در نظر گرفتن بیگانه‌بودن ماجرا.

۲ ــ القاء پیام جهان شمول و همه‌گیر اثر به بیننده ایرانی با توجه به‌انطباق فکری و زمینه‌ــ های تاریخی او.

۳ ــ بهره‌گیری فیلمساز از بیان تصویری بکر و مناسب.

فیلمساز تا حد توانائی برای بی‌زمان و مکان جلوه‌دادن حوادث و بازسازی آن کوشش کرده است، و غیر از چند مورد کوچک (تابلوی خیابان افریقا، نوشته‌های فارسی که دوربین تند از آن می‌گذرد و یا آرم راه‌آهن ایران) شاهد فضای بی‌هویتی هستیم. لحظه‌های گردش ماءمور تحقیق با متهم در گوشه و کنار شهر و کنار دریا موءید توفیق فیلمساز در بازسازی ماجرا با توجه‌به‌امکانات قابل دسترس است. شخصیت‌پردازی‌ها برای بیننده ایرانی بگونه‌ای آشناست: لفظ سازمان امنیت، ماءمور تحقیق، رئیس امنیتی، شکنجه‌گر ... که همه از عوامل مهم همگرائی ساختار فیلم با ذهن بیننده است (شناخت ایرانی‌ها" از سیستم سرکوبگر امنیتی رژیم سابق). اما تابلو تصویر ژنرالی که احتمالا" دیکتاتور حاکم یا رهبر هیئت نظامی (خونتا) کشور مورد نظر است، جلوه‌ای تصنعی دارد. اگر هیبت او القاءگر تشابه او با "پینوشه" یا امثال اوست (صرف عینکی بودنش)، آن کلاه عجیب و غریبش چه هویتی می‌تواند به‌او بدهد؟

محتوای فیلم درصدد معرفی ضدیت ارزشها و روابط انسانی با سلطه دستگاههای امنیتی یک رژیم دیکتاتوری نظامی است. که جهانی بودن پیام آن بخصوص در ابعاد مسائل کشورهای جهان سوم مصداق‌های فراوانی دارد (حکومت نظامی سرهنگهای یونان، دیکتاتورهای نظامی حاکم بر کشورهای آمریکای لاتین، رژیم دیکتاتوری سابق ایران، رژیم سالازار در پرتغال و ...) ملموس بودن فشار و اختناق اینگونه رژیمها و همسان بودن روشهای سرکوبگر سازمانهای مخوف امنیتی آنان برای مردم کشورشان عواملی هستند که در "نقطه ضعف" بکمک هدف فیلمساز می‌آیند. اعلامی برای برگردان سینمایی این مسائل دو جهت را انتخاب می‌کند، یکی همزمان با پیش رفتن طولی ماجرا و یکی از طریق فلاش‌بک و مرورهای ذهنی که باز فلاش‌بکهایش دوگونه‌اند:

یکدسته در خدمت وحدت ریتم فیلم (صحنه‌هائی که متهم دخترش را به‌یاد می‌آورد و ماءمور تحقیق به‌اعمال گذشته‌اش می‌نگرد) و دیگری در جهت عکس آن (صحنه‌های پایانی فیلم که مرور بر ذهنیات ماءمور تحقیق است طولانی بنظر می‌رسد).

فیلمساز در فرصتهای مختلف از ایجازهای مناسبی استفاده کرده است (شکنجه‌های ماءمور تحقیق)، هم‌چنانکه برای تحرک‌آفرینی فیلم از ایجاد لحظات تعلیق (سوسپانس) غافل نیست (صحنه قطار، آتش‌سوزی غار وحشت، در هتل ... و لحظه‌های فرار در پایان فیلم). بموازات گسترش تمام اینها، اعلامی به گنجاندن "نماهای سمبلیک" نیز مبادرت می‌ــ ورزد: نصایح پیرزن به دو نفر و رها شدن گلوله نخ توسط او یا اسبهای رها شده و بطور کل تمام عوامل معنی برانگیز القاء کننده "رهایی" که با استعاره‌ئی از مفهوم "ستاره کوکب" در سکانس اختتامیه فیلم درهم می‌آمیزند.

انتخاب زوایای مختلف برای چند برداشت متفاوت از یک صحنه که در طول فیلم شاهد آنیم هرکدام منطبق با روایت شخصیتهای راوی از حوادث است و اعلامی کوشیده است تا از این بابت کم نیاورد. (برداشتهای گوناگون از صحنه رستوران). هماهنگ با افت و خیزهای حوادثند و فیلمبرداری زرین‌دست و بازی پرورش در حد مطلوب.

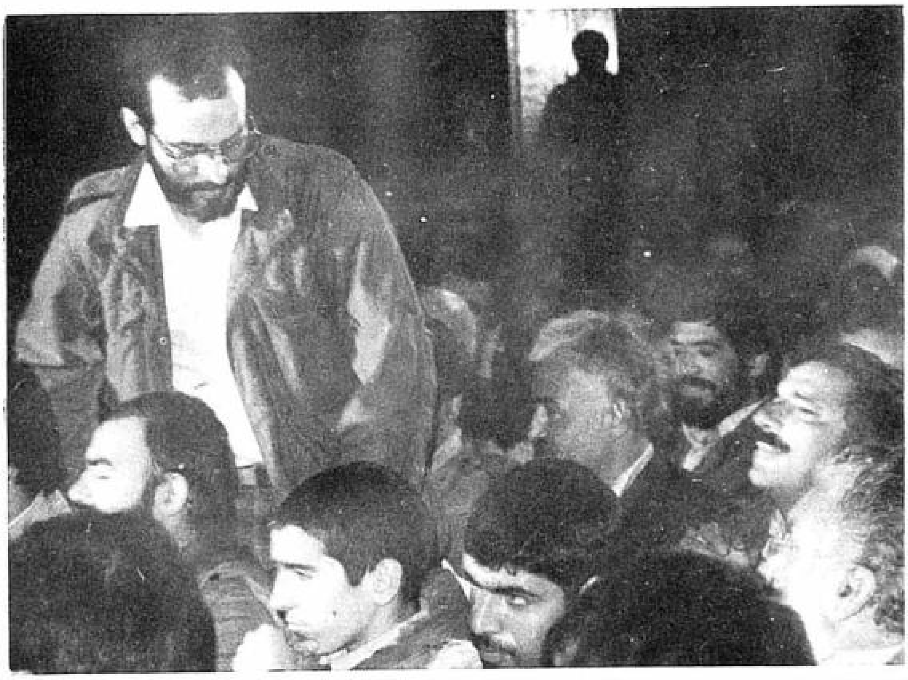
زدن مهر تاءیید به‌نخستین فیلم اعلامی، کار دشواری نیست.

● گفتگو با «حسن کاربخش» کارگردان فیلم «دیار عاشقان»

فیلمی که شعار بدهد، فیلم خوبی نیست

دیار عاشقان، قصه‌اش را ساده‌تعریف می‌کند. وارد پیچ و تابهای داستانی نمی‌شود، که در نتیجه کاری سهم‌الهضم و روان ارائه می‌شود. روائی نسبی در تعریف قصه، حتی در بسیاری از فیلمهای فیلمسازان حرفه‌ای جشنواره وجود ندارد. اما کاملا" مشهود است که کارگردان فیلم اطلاعات اولیه‌فیلمسازی را بسیار کم بلد است. با تعداد بازیگران بیش‌از یکنفر، کنترل صحنه را از دست‌می‌دهد، جای دوربین را نمی‌شناسد و خط‌فرضی را مثلا" گم می‌کند. سمبولی مثل سیب در اواخر فیلم باروال کلی فیلم هماهنگی ندارد، اما صحنه کشیدن پتو به روی دوست‌و درآوردن کش گتر از پای وی به "سینما" نزدیک است.

درباره‌ء این فیلم که نخستین تجربه‌ء بلند کارگردانش است، با کاربخش گفتگو کرده‌ایم.



در مراسم پایانی جشنواره‌ء فجر، کاربخش‌ازمیان حاضران‌برای گرفتن جایزه‌اش می‌رود

■ از خودتان بگوئیدکه‌چگونه فیلمسازی را آغاز کردید؟

— من از دانشجویان عضو انجمن اسلامی دانشگاه بودم که پس از انقلاب فرهنگی بنابه ضرورتی که‌در مقوله فیلمسازی و سینما احساس کردم، وارد این‌کار شدم و آموزشهائی را با همکاری مسئولان تلویزیون وارشاد در تل فیلم آغاز کردم. ابتداء با اسلایدسازی و فیلمسازی ۸ میلیمتری و بعنوان تهیه کننده و دستیاری کارگردان. اولین فیلم را بنام "آنهایی که در انتظارند" در سال ۶۰ ساختم که در جشنواره تاشکند دیپلم‌افتخار گرفت. پس از آن فیلم بلندی را درسازمان تبلیغات اسلامی شروع کردیم که به دلایلی به نتیجه نرسید. پس از آن‌به‌امور سینمایی وزارت ارشاد اسلامی رفتم‌و فیلم "دیار عاشقان" را در آنجا ساختم.

■ چه شد که به‌سینما علاقمند شدید؟

— من دانشجوی رشته برق بودم و هیچ زمینه‌ای درکار فیلم نداشتم، اما علاقمند بودم. در دوران کودکی، پروژکتوری درست کردم و فیلمهای اضافی سینما را می‌خریدم ومی‌دیدم. اما به دلیل این‌که فرهنگ قبل از انقلاب مناسب نبود، به خودم اجازه نمی‌دادم که وارد مقوله سینما شوم. بعد از انقلاب لازم دیدم که این‌کار را آغاز کنم. درابتـــدا تعدادمان زیاد بود، و حالا بیست نفر باقی مانده‌اند.

■ بنابراین شما رشته برق را رهاکردید و به سینما آمده‌اید؟

— نه هنوز واحدها رامی‌گذرانم، اما برق رشته‌ای است که پشتکار زیاد می‌خواهد و همینطور برای فیلمسازی نیز باید کار بسیار کردو اگر هر دو را همینطور ادامه دهم، نه فیلمساز خوبی می‌شوم و نه مهندس خوبی. بنابراین تصمیم گرفته‌ام یکی از اینکارها را ادامه دهم. و مصمم هستم که فیلمسازی را انتخاب کنم.

■ چرا این داستان را برای اولین فیلم بلندتان برگزیدید؟

— به این دلیل که مختصر شناختی راجع به جنگ و جبهـــه داشتم و فکر کردم این‌فیلم می‌تواند گوشه‌ای از حماسه‌های جبهه‌ها را نشان دهد و با توکل برخدا به‌حدی رسید که‌توانست قابل ارائه باشد. حتی خواستم‌بازیگرها را از خود رزمندگان انتخاب کنم، اما برای نقشهای اصلی از بازیگران حرفه‌ای تئاتر شهر استفاده کردم.

تمامی بچه‌هائی که‌در حمله شبانه شرکت کردند، از خودرزمندگان بودند. ناصرمحمدیان که‌مسئول انفجارهای‌فیلم‌بود، دربین‌فیلمبرداری فیلم ما شهید شد. در انتهای فیلم صحنه‌ای داشتیم که علـی (محسن صادقی) پـــس‌از تحول در عملیاتی شرکت می‌کند که‌احتیاج به دویست سیصد نفر و امکانات بسیاری داشت‌که صرفنظر کردیم. و فیلم‌را با چند پلان دیگرتمام کردیم. احتمالا" بینندگان احساس می‌کردندکه فیلم ناگهانی تمام می‌شود که علت را توضیح دادم.

■ قصه فیلم شما به‌سادگی تعریف می‌شود. چقدر کوشش کردید که این حداقل را به‌انجام برسانید؟

— سیستم یادگیری ما برای فیلمسازی شیوه طلبگی بوده است. هیچگاه قصد نبوده که یکی حتما" کارگردان، و دیگری فیلمبردار شود. استادهای ما بطور عمومی آموزش دادند. من در ابتداء کار مدیر تهیه را انتخاب کردم. بعد از مدتی احساس کردم که می‌توانم کمک کارگردان باشم وبعدتر دیدم که می‌توانم کارگردان شوم. فکر می‌کنم آنچه که شما می‌گویید به‌علت شیوه درست آموزش بوده‌است.

■ استادان شما چه‌کسانی بودند؟

— استادان ما آقایان عالمی، کلهـــر، محمد تقی جعفری، محمدرضا حکیمی، سمندریان، حداد عادل و خسرو یحیائی بودند. بهترین استادانی که شناخت کار را داشتند و به مـــا لطف کردند.

■ نقاط ضعف تکنیکی در فیلم وجود دارند. به‌این نقاط‌ضعف واقف هستید؟

— کاملا" درست است. من می‌توانم آنها را بشمارم، ولی از آنجا که سینما مقوله پیچیده‌ای است و رسیدن به‌کار خوب بسیار ساده نیست. انشاءالله در آینده بهترخواهد شد و بایستی از بیشتر توانائی‌ها استفاده کرد.

■ صحنه جنگ فیلم چرااینقدر تاریک است؟

— علت، شلوغ‌بودن لابراتوار در ایام دهه فجر بوده که نتوانسته‌اند رنگها را میزان کنند و صحنه نماز خواندن پایین سنگر بایستی شب باشد که شما می‌بینید هوا روشن است. ما تمام صحنه‌های شب را، روز برای شب فیلمبرداری کردیم. تنظیم‌ها برمی‌گردد به لابراتوار و کوتاهی کارآنان.

■ سیب در اواخر فیلم به‌چه معنی است؟

— سمبول مظلومیت آنها است. سیب یک



میوه بهشتی است. سیب سمبول شهادت است که علی به دنبالش می‌رود اما به‌آن دست نمی‌یابد و آن را از دست می‌دهد. اما مجتبی (پرویز پرستویی) آن را دراختیار دارد وبه‌آن دست می‌یابد. و علاوه برآن وسیله‌ای بود تا علی از کنار مجتبی جدا افتد و به طرف دیگر رودخانه برود و حادثه انفجار باعث شهادت مجتبی شود.

■ از تیتراژ فیلم بخاطر جذابیت ظاهری و جاذبه برای تماشاگر استفاده نکردید؟

ـ بله. اما ما می‌توانستیم از آن مکان استفاده بهتری بکنیم که بخاطر کم‌تجربگی و نداشتن امکانات به‌آن دست نیافتیم. بایستی ابتدا صحنه را می‌گرفتیم، تست را به‌لابراتوار می‌دادیم و حاصل را می‌دیدیم‌و نتیجه بالطبع بهتر بود.

■ فیلمهای مربوط به جنگ زیاد ساخته شده است. فیلم شما شعار مستقیم راجع به جنگ ندارد. دلیلش رامی‌توانید توضیح‌دهید؟

ـ هر فیلم که خوب ساخته می‌شود، اگر شعار بدهد که دیگر خوب نیست. هرچقدر شعار بیشتر باشدتماشاگر کمتر باور می‌کند وآن راتحمیلی می‌یابد.

در فیلم نمی‌خواستیم از شعار استفاده کنیم. در صحنه‌شام غریبان، گلوله‌پر از گل است، گلوله‌ای که باعث شهادت مجتبی است وکسی که با مفاهیم اسلامی آشنا است، قضیه را درمی‌یابد.

■ فیلمهای متفاوتی از فیلمسازان متفاوتی در جشنواره‌به نمایش درآمد. نظر شما درباره‌آنچه که سینمای پس از انقلاب خوانده می‌شود، چیست؟

ـ انقلاب هرچه پیشتر می‌رود، سینما هم بهتر می‌شود، ولی همگام با انقلاب نیست. از حرکت مردم و انقلاب، عقب‌تر است. علت این که قشر مردمی ما سینما رونیستند، همین است. فیلمهاکم‌کم دارد به‌مردم نزدیک می‌شود. فکرها به‌کار افتاده است. بعضی فیلمسازان پیشرفته‌تر کار می‌کنند وعده‌ای هنوز در حال تجربه‌اند. هرکس که خود رازودتر به مردم برساند و نزدیکتر با آنها باشدو مردم را درک کند، موفق‌تر است. بنظر من فیلم "داد شاه" با زحمت بسیار ساخته شده است وبه‌سینمای خوب نزدیک است، اما دارای اشکالاتی نیز هست.

■ چرا فیلم شمااینقدر بی‌سروصدا به روی پرده نمایش همگانی آمد؟

ـ ما درگیری‌های زیادی در تولید فیلم داشتیم. گاهی نزدیک بود فیلم‌از هم بپاشد. اما به‌لحاظ اعتقادی که به‌کار داشتم، فیلم و کارراحفظ کردم. من‌اعتباری نزد مسئولان‌وزارت ارشاد نداشتم. آنهامرا نمی‌شناختند، زیرا این اولین فیلم من بود. بنابراین بخاطر حسن‌نیت امکانات را فراهم کردند، فکر نمی‌کردند که فیلم درحدی است که قابل عرضه باشد. به دلیل گرفتاریها هم، تبلیغ برای فیلم نشد و مقداری قید و بندهای اداری. حتی هزینه پوستر فیلم‌را از ستاد برگزاری مراسم دهه فجر دریافت کردیم وهمینطور هزینه‌ای برای آگهی در روزنامه‌ها پیش‌بینی نشده است.

■ فکر نمی‌کنید دریافت جایزه از دومین جشنواره فجربه فیلم‌و خود شما برای شناخت بیشتر کار کمک کند؟

ـ صددرصد کمک می‌کند.

■ بودجه فیلم چقدر بود؟

ـ گروه فنی کلا" با وزارت ارشاد بود، بعلاوه مواد خام و لابراتوار. و بودجه ۵۶۰ هزارتومان بابت خرج سفر، سایر هزینه‌ها و دستمزد بازیگران و سایر عوامل.

■ از همین تجربه اول و کارکردن با گروه فیلمسازی و مشکلات کار بگوئید؟

ـ ابتدا صحنه‌های تهران را فیلمبرداری کردیم. بعد به جبهه رفتیم. حدود بیست روز کار می‌کردیم و چند روز به تهران می‌آمدیم برای رفع خستگی و تحویل نگاتیوها به‌لابراتوار. در طول ماه مبارک رمضان هم فیلمبرداری را تعطیل کردیم. فیلمبرداری حدود سه‌ماه‌ونیم طول کشید. فیلمبرداری صحنه‌های زمستانی را در اسفند ۶۱ گرفتیم. و بعد از تعطیلات نوروز، کار را ادامه دادیم. در این فیلم دستیار کارگردان و منشی صحنه وجودنداشت، گریمور نداشتیم و من خودم اینکار را کردم. همه باهم همکاری می‌کردند. البته گریم‌خاصی موردنظرنبودزیرا گریم بچه‌های جبهه، خاک است.

در رابطه با بازیگران تصور می‌کردم از بازیگران غیر حرفه‌ای می‌شود به‌سادگی‌استفاده کرد، اما در عمل فهمیدم که این‌کار به فیلم لطمه می‌زند. آدمهای‌عادی زود خسته‌می‌شوند، حوصله‌شان سر میرود. بازیگر حرفه‌ای آنچه راکه می‌تواند ارائه دهد قابل مقایسه با افراد معمولی نیست. اما در جاهائی ضرورت استفاده از بازیگر حرفه‌ای‌وجود ندارد.

نکات بسیاری که در فیلم می‌بینید، براساس واقعیت‌های جبهه‌ها است. ماجرای پرستو حقیقی است. دیالوگها را با مشورت رزمندگان جبهه انتخاب کردیم. در فیلمهای بعدی امیدواریم کاری ارائه دهیم که شایسته انقلاب و مردم باشد.

■ کار بعدی شما چه خواهد بود؟

ـ عجالتا" مدیر تولید فیلم "ما ایستاده‌ایم" بکارگردانی آقای "حر" هستم که فیلمبرداری آن بزودی آغاز خواهد شد. خودم یک فیلمنامه مربوط به جبهه و انگیزه شهادت دارم و یک فیلمنامه دیگر که‌قهرمانش یک زن خورد شده است که‌در محیطی سالم ماهیت خود را بازمی‌یابدو تادو یا سه‌ماه دیگر آغاز خواهد شد. به‌دلیل اهمیت جنگ، وظیفه خود می‌دانم که روی موضوع جنگ بیشتر کار کنم. ■



یادداشتی در پایان جشنواره

فجر نوینی در سینمای ایران



ابوالحسن علوی طباطبائی
سخنگوی دومین جشنوارهٔ فیلم فجر

دهه فجر سرآغاز فصل نوینی در تاریخ میهن اسلامی‌مان بوده و موجب تحولی بزرگ در ارزشهای جامعه شده، و فرهنگی اصیل و اصالت‌بخش و استقلال دهنده را در متن جامعه نوید داده است، یکی از ابزار رژیم گذشته برای مسخ جامعه، سینما بود که از یکطرف وسیله سودآوری جهت سوداگران و بازاری گسترده برای فرهنگ ضدانسانی امپریالیسم محسوب می‌شد و طی این برنامه افکار جامعه‌را از واقعیتهای بنیادی منحرف می‌کرد و مردم به‌صورت مصرف‌کنندگان انفعالی یک ایدئولوژی از خود بیگانه‌کننده مبدل می‌شدند و نمی‌توانستند خالق ایدئولوژی خود باشند.

همگی می‌دیدیم که سینمای فارسی با تماشاگرانی سروکار داشت که فاقد دید انتقادی بوده و یا آن را از دست داده بودند. بت‌های سینمائی به‌تقلید از سینمای غرب، و لمپنیسم بشدت در سینمای فارسی رواج داشت. اینها آدمهای واقعی نبودند. در این فیلمها واقعیت وارونه جلوه می‌کرد. موضوع اکثر فیلمهای فارسی پیرامون شانس و تصادف و عشق‌های خوش سر انجام بود. ارتباط افراد مطرح شده در فیلم یعنی قاچاق فروش، راننده، گدا، قمارباز، ولگرد و فاحشه بصورت تحریف شده بود و غالبا" تکرار می‌شد. یعنی ما بطور کلی با تقلیدی بسیارتحریف شده از نمونه‌های‌بد و مبتذل سینمای هند و هالیوود وسایرکشورهاروبرو بودیم.

انقلاب اسلامی توانست‌ارزشهای نوینی رابنا کند. و بر سینما و فیلمسازان تاثیر بگذارد.

ولی بطور کلی سینمایی که‌بعد از انقلاب داشتیم، از نظر فرهنگی دچار نابسامانی شدید بود و ازنظر اقتصادی در وضعیتی ورشکسته قرار داشت و تولید بسیار پایین بود.

پس از پیروزی انقلاب، کسانیکه به‌اهمیت و کارآیی سینما جهت تبلیغ فرهنگ اسلامی آگاه بودند، درانتظار شکوفائی و رشد سینمای انقلاب اسلامی لحظه شماری می‌کردند. از آنطرف ابرقدرتهای شرق و غرب که قبلا" نیروی سینما را شناخته بودند، از طریق این هنر مردمی و همه‌جاگیر احساسات و امیال جهانی را مطابق خواسته‌های خود شکل می‌دادند وباین ترتیب همواره زمینه کار را برای تسلط سیاسی و نظامی آماده می‌کردند. آنها، بخصوص شیطان بزرگ، می‌دانستند که اگر سینما دراختیار انقلاب اسلامی قرار گیرد، چه‌ضربه مهلکی برپیکر فرهنگ سلطه‌گر حاکم برجهان آنها خواهد بود. بنابراین از طریق عوامل مستقیم و غیرمستقیم خود، دراین راه کارشکنی می‌کردند.

مشکلات تولید تشتت و تفرقه درمیان دست‌اندرکاران چنان‌آشوب و اغتشاشی ایجاد کرده که در نهایت با رکود تولید داخلی وعدم دسترسی به یک سیاست فرهنگی و هنری مواجه شدیم.

ازسوی دیگر، نهاد قانونی سیاست‌گذار و مقتدر در جمهوری اسلامی که بتواند به‌مشکلات فیلم‌و سینما رسیدگی کند، وجودنداشت. پیامدهای گوناگونی که براثر این نارسائیها پدید آمد، باعث شدکه دست‌اندرکاران متعهد و راستین و هنرمندان صادق که می‌خواستند مهارتها و خلاقیتهای خود را در اختیار سینمای انقلاب اسلامی بگذارند، بتدریج منزوی شوند.

ولی انقلاب اسلامی همانگونه که‌درسایرزمینه‌ها راه خود را یافته وپیش می‌رود، مشکل هنر و سینما را نیز بتدریج حل خواهد کرد. نخستین گامها در جهت تولید بیشتر آغاز شد و ضوابط شرعی نیز کم وبیش برای‌دست‌اندرکاران آشکار گردید.

مسلما" باتوجه به پیچیدگی مسائل فرهنگی و هنری، زمانی لازم است تا افراد جامعه نسبت به‌این مسائل و تحولات آگاهی یابند. در تاریخ اسلام نیز دیده‌ایم که تفکر و ذهنیت اسلامی و ارزشهای اسلامی به مرور متبلور شد. بنابراین نمی‌توان در این مدت ۵ سال توقع زیادی داشت، ولی باید توجه کرد که فعالیتهائی که در زمینه فرهنگ‌وهنر داشته‌ایم، اصولا" با گذشته قابل مقایسه نیست. اندیشه، بیش از گذشته وجود دارد. سینمای‌گذشته ما یا سینمای ابتذال بود یا روشنفکرانه که بدون پشتوانه و فکر مشخصی بود، ولی امروز این تفاوت برداشته شده و فکر و اندیشه در فیلمسازی راه یافته است. ولی مسلما" تا رسیدن به ارزشهای متعالی اسلام بسیارفاصله داریم. سینما می‌تواند نقش بسیار عمده‌ای در تعالی و رشد فرهنگ جامعه داشته‌و در جهت تعمیق ارزشهای انقلاب حرکت کند و در جهت صدور انقلاب به‌عنوان یکی از موثرترین وسائل بیان ارزشهای فرهنگ انقلاب درخارج از کشور مطرح شود. چنین سینمایی خواهان تلاش و تجربه مستمر است. بنابر این بعد اقتصادی آن‌در کنار بعد فرهنگی مطرح می‌شود. بایستی باصرف هزینه و تشویق نیروهای بااستعداد، زمینه را برای ایجاد آثاری ارزشمند فراهم آورد. یعنی باید تولید در سینما باشد، تا بتدریج به سینمای متعالی برسیم و این تعالی در سینما زائیده همان ارزشهائی است که به خاطرش خون داده شده و نبایستی پایمال شود.

مسلم است که داشتن چنین اهدافی نیاز به هماهنگی و همیاری کلیه نهادهائی دارد که به نوعی به‌سینما و فیلمسازی پرداخته‌اند. یعنی رسیدن به اتحادیه سینمایی کشور و نوعی "خانوادهٔ سینمایی" که‌همه به‌یک چیز فکر کنند. البته این هدف مسلما" مانع فعالیتهای گوناگون و شکوفائی استعدادها نخواهد شد. چنانچه می‌دانیم، جشنواره‌های سینمایی قبل از انقلاب علیرغم تبلیغات وسیع، هرگز به قصداشاعه هنر نبود. در نتیجه اصولا" این جشنواره‌ها نتوانستند راه‌جائی داشته باشند.

پس از انقلاب شکوهمنداسلامی، شاهد بوده‌ایم که هر جشنواره سینمایی نشانه و تصویری از رویدادهای جامعه و مسائل و مشکلات مطرح شده را در خود دارد. دومین جشنواره فیلم‌فجر که صرفا" به نمایش آثار فیلمسازان داخلی اختصاص یافت، در واقع آغازگر راهی پرتحول در زمینهٔ ارزشهای هنر سینما بود، باتوجه به‌معیارهای فرهنگی اسلامی و ابعاد اقتصادی که درمورد آنها صحبت شد.

چنانچه دیدیم، فیلمهای عرضه شده تفاوت فراوانی با فیلمهای گذشته داشتند. البته در حال حاضر هیچکس نباید مدعی رسیدن به آن سینمای اصیل باشد. هدف، طرح‌مسائل سینمای ایران است و حمایت و تشویق نیروهای جوان و جلب توجه مسئولان کشور به امر سینما و فیلمسازی، و بطور خلاصه بیان ارزشهای فرهنگی مورد قبول جامعه از طریق تولید مستمر.

دومین جشنواره فیلم فجر را بعنوان فجر نوینی در سینمای ایران باید به فال‌نیک گرفت. سینمای ایران که در دومین جشنواره فیلم فجر معرفی‌می‌شود، درواقع نخستین گامهای خود را بر می‌دارد و نباید در حال‌حاضر از آن انتظار بیشتری داشت. ضعف و نارسائی فراوان دارد، ولی همواره باید برای آن‌تلاش وکوشش جدی‌به عمل آورد و نباید آنرا به‌حال خود رها کنیم تا نابود شود.

امید است این جشنواره نوید بخش تماشاگران برای یک سینمای خوب، و مشوق سینماگران این مملکت باشد. مطرح کردن‌جشنواره داخلی درحال حاضر، صرفا" تایید این مسئله است که در این مملکت فیلم ساخته می‌شود. ممکن است فیلمی خوب و در معیارهای جهانی نداشته باشیم، ولی بهرحال سینمای ایران را باید زنده نگه داشت تا در جشنواره‌های آینده شاهد شکوفائی بیشتر و تعالی آن باشیم.

والسلام

*** گفتگو با سید محمدعلی موسوی، مدیرعامل شرکت فجر ایران**

سینماگران، نیازهای فنی خودرا اطلاع دهند تا برایشان تامین کنیم



■ شرکت فجرایران (فوجیران سابق) در برنامه‌ریزی جاری خود، ورود و ساخت مواد خام و وسایل فیلمسازی را مورد نظر دارد. در زمینهٔ فعالیتهای این شرکت و نحوهٔ تامین وسایل و مواد خام برای فیلمسازان، گفتگویی با آقای سید محمدعلی موسوی مدیرعامل این شرکت انجام داده‌ایم که می‌خوانید.

■ آقای موسوی، ابتدا دربارهٔ پیشینه شرکت فجر ایران توضیح دهید.

— بسم‌الله الرحمن الرحیم. با سلام به‌رهبر کبیر انقلاب اسلامی. شرکت فجرایران قبلا" با نام فوجیران زیر نظر صهیونیست‌ها اداره می‌شد. این شرکت در سال ۵۸ مصادره شد و حدود یکسال قبل، نام آن به‌فجر ایران تغییر یافت.

فعالیت این شرکت در سال‌های گذشته فقط در زمینه عکاسی و لابراتواری بوده ولی امسال با برنامه‌ریزی‌هایی که انجام گرفته، فعالیت‌های ما به‌این شرح خلاصه می‌شود:

۱ — وارد کردن انواع دستگاههای مدرن عکاسی و چاپ عکس رنگی.

۲ — توزیع فیلمهای خام سینمایی و داروهای ظهوراین فیلمها.

۳ — کمک‌و همکاری‌با سازندگان دستگاههای عکاسی، فیلمبرداری و لابراتواری.

۴ — ارائه روش‌های پیشرفته تکنیکی عکسبرداری و نورپردازی.

■ نحوه ارتباط شما با فیلمسازان ایرانی چگونه است؟

— می‌دانید که ظهور فیلم‌های سینمایی یک حرفهٔ دقیق و تحصصی است و نیاز به داروهای مخصوص به‌خود دارد. طبق مشاوره و مذاکره‌ای که‌بامرکز تهیه و توزیع مواد شیمیائي داشته‌ایم، قرار شده شرکت فجر ایران راءسا" توزیع‌کننده فیلم‌ها و داروهای سینمایی باشد.

این هماهنگی قبلا" وجود نداشت و مکانهای پراکنده‌ای دراین زمینه فعالیت می‌کردند، به‌طوری که مصرف کننده‌ها نمی — دانستند برای تامین نیازهایشان به‌کجا مراجعه کنند. الان با مرکز یاد شده، برنامه‌ای هماهنگ را تنظیم کرده‌ایم تا نیاز هر سازمانی در زمینه فیلمسازی مشخص شود. وزارتخانه‌ها، سازمانهای فیلمسازی و تهیه کننده‌هایی که فیلم تولید می‌کنند، نیازهایشان را به‌ما اطلاع دهند و مشخص کنند که از فیلمشان چند کپی می‌گیرند چقدر پزتیو می‌خواهند، و چه زمان نیاز به‌فیلم دارند. تا ما بتوانیم براین اساس برنامه‌ریزی و زمان‌بندی کنیم و همیشه فیلم تازه و باکیفیت بهتر وارد کنیم و تحویلشان دهیم.

این برنامه‌ریزی به‌نفع مصرف کنندگان است. ما به‌خاطر نداشتن برنامه‌ریزی درست در گذشته زیان‌های زیادی متحمل شدیم. فیلم خام وارد می‌کرکیم، مصرف نداشت. دو سه ماه روی دستمان می‌ماند و کیفیت خود را از دست می‌داد. دست آخر هم باعث ضرر ما می‌شد یا فیلمهای فیلمسازان خراب می‌شد.

در مورد دارو هم پراکندگی فراوان به‌چشم می‌خورد. تمامی این موارد را با آمارگیری و برنامه‌ریزی حل کرده‌ایم و درصددیم داروها را با آمار مصرف و زمان‌دقیق دراختیار لابراتوارها بگذاریم.

■ نوع فیلم‌ها همواره از طرف فیلمسازان با حساسیت‌های زیادی همراه بوده است. فیلمبردارها اصولا" رغبتی به‌مصرف فیلم مثلا" آگفا — که کیفیت خوبی ندارد — ازخود نشان نمی‌دهند. برای رفع این مشکل چه تصمیمی دارید؟

— مسلما" کداک از کیفیت بهتری برخوردار است، ولی بخاطر جنگ با آمریکا تلاش ما این است که از این نوع فیلم کمتر وارد کنیم. بقیه فیلم‌های خام سینمایی را یا فوجی می‌سازد یا آگفا. تا آنجا که لابراتوارها و فیلمسازان گفته‌اند "آگفا" کیفیت خوبی ندارد. مرکز تهیه و توزیغ مواد شیمیائی با پیگیری‌هایی که انجام گرفته، کیفیت فیلم‌های وارداتی را شدیدا" زیر نظر گرفته است. بنظر ما فیلمی که دارای کیفیت خوبی هست، حتی اگر قیمتش گران باشد، برای فیلمساز می‌صرفد. چون فیلم نامرغوب و ارزان ضررهای پیش‌بینی نشده‌ای به تهیه‌کننده‌ها و لابراتوارها می‌زند.

مرکز شیمیائی با توجه به‌این مسئله قرار است از انواع دیگر فیلمهای سینمایی، از جمله فوجی، وارد کند.

■ آیا شخصا" مواردی را بخاطر می‌آورید که فیلم آگفا باعث لطمه‌هایی شده باشد؟

— تهیه کنندگان همیشه سه حلقه فیلم برای آزمایش از ما می‌خرند و بعد از تستی که از فیلمها می‌گیرند، سفارش خرید می‌دهند. چندین‌بار اتفاق افتاده که آنها بهمین سه حلقه قناعت کرده‌اند و دیگر سراغ ما نیامده‌اند.

این فیلم‌ها در درجه اول کهنه‌اند و زود خراب می‌شوند. مسئول پخش فیلم سفیر می‌گفت بعلت نامرغوب بودن پزتیو، از کپی‌های تهران نتوانسته‌اند در شهرستانها استفاده کنند. دوباره کپی گرفته‌اند و از این بابت مبلغی به‌بنیاد مستضعفان ضرر خورده است.

■ چه راههایی برای بالا بردن اطلاعات فنی فیلمسازان در این زمینه به‌نظرتان می‌رسد؟

— این کمکها بیشتر از طریق بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان صورت می‌گیرد و ما از این راه تسهیلات لازم را دراختیارشان می‌گذاریم. خوشبختانه سرپرست بخش فرهنگی بنیاد با پشتکار و دلسوزی، این کمکها و تسهیلات را دراختیار فیلمسازان گذاشته است.

بسیار خوشحال خواهیم شد اطلاعاتی را که دربارهٔ شگردهای مختلف سینما از خارج تهیه می‌کنیم، در اختیار مجله فیلم قرار دهیم تا با انتشار آن، فیلمسازان ما در جریان این تکنیک‌ها قرار گیرند.

■ لابراتوارها چه خواسته‌هایی دارند؟

— آنها کمک نمی‌خواهند، دارو و پزتیو خوب می‌خواهند. مرکز شیمیایی، این قول را داده است تا بهترین مواد اولیه را تهیه و در اختیارشان بگذارد.

■ بعضی از فیلمسازان وضعیت چندان خوبی ندارند، زیرا هزینه تولید فیلم بطور سرسام‌آوری بالا رفته است. آیا این‌امکان برای شرکت فجر ایران وجود ندارد که هزینه فیلم‌های خام را به‌اقساط یا پس‌از نمایش فیلم بگیرد؟

— مادرمورد چند فیلم این‌کارراکردیم. بعضی‌ها را هم با اقساط سه‌ماهه فروخته‌ایم. در حال حاضر این تسهیلات را دراختیار بنیاد گذاشته‌ایم. آنها فیلمسازان را به‌ما معرفی می‌کنند و ما با واسطه آنها کمکشان می‌کنیم.

■ بسیاری از فیلمسازان گلایه دارند که بسیاری از وسایل ضروری فیلمسازی را دراختیار ندارند. بسیاری از انواع لنزها، ریل تراولینگ، کرین (جرثقیل دوربین) و بسیاری وسایل دیگر وجود ندارد. دراین زمینه آیا برنامه‌ای دارید؟

— بله، یکی از برنامه‌های ما وارد کردن دستگاههایی است که فیلمسازان لازم دارند. طبق هماهنگی‌هایی که بامرکز تهیه و توزیع قطعات الکتریکی و الکترونیکی، و بخش فرهنگی بنیاد کرده‌ایم، بعضی از وسایل را وارد کرده‌ایم. از فیلمسازان و سینمادارها می‌خواهیم نیازهایشان را اعلام کنند تا ترتیب ورود آنها

بقیه در صفحه ۶۱

در دست تولید



در "آن سفر کرده"

راه دوم

کارگردان: حمید رخشانی. فیلمبردار: قدرت‌اله احسانی. بازیگران: پروانه معصومی، ناصر تهماسب، هوشنگ معصفری، کیومرث ملک مطیعی، منوچهر حامدی، منظر لشگری، سیروس گرجستانی، حسین خانی‌بیک، سعید امیرسلیمانی، نعمت‌الله گرجی، علیرضا هدائی، اکبر دودکار، سامی تحصنی، رضا رخشانی و روح‌انگیز مهتدی. محصول شرکت بهدید، رنگی.

"راه دوم"، پنجمین محصول شرکت بهدید، نخستین فیلم بلند رخشانی است. او پیش از این دو فیلم کوتاه "چاه" و "شهادت"، و چهار فیلم تلویزیونی به نام "در ادامهٔ راه" را ساخته است. ناصر تهماسب، گویندهٔ معروف فیلم و مجری برنامهٔ تلویزیونی "سینما تئاتر ۶۲ ـ ۶۰" برای نخستین بار در یک فیلم سینمایی شرکت کرده. راه دوم، همچنین اولین فیلم پروانهٔ معصومی پس از انقلاب است.

«یاد» آمادهٔ نمایش

فیلم "یاد" اولین محصول سینمائی اداره کل ارشاد اسلامی استان همدان که توسط "عباس شیخ‌بابائی" کارگردانی شده، آماده نمایش شد و احتمالاً در فروردین‌ماه سال ۶۳ به‌نمایش در می‌آید.

دراین فیلم رنگی که‌با مدیریت‌محمدحسین صوفی تهیه شده است، مهدی چایانی، سعید سعادت، اصغر طالبی‌نژاد، علی شیعه، ابراهیم نوچی، اصغر هنری، محمد کشتی‌آرا، اسماعیل عمید، حسن ترابیان، و کیومرث محمودی، ناهید سفیدآبی، فاطمهٔ محمدی، مینا ذغالچی، زهرا عابدی، آرش ترابیان و صادق عاشورلو ایفای نقش کرده‌اند.

"یاد" را ایرج محمودی فیلمبرداری و صمد تواضعی مونتاژ کرده است. برای این فیلم "محمدرضا علیقلی" موسیقی متن ساخته است.

«آن سفر کرده» در آخرین‌مراحل فنی

با ضبط موسیقی متن فیلم "آن سفر کرده" که توسط "فریدون شهبازیان" ساخته شده است، این فیلم آخرین مراحل فنی را طی می‌کند.

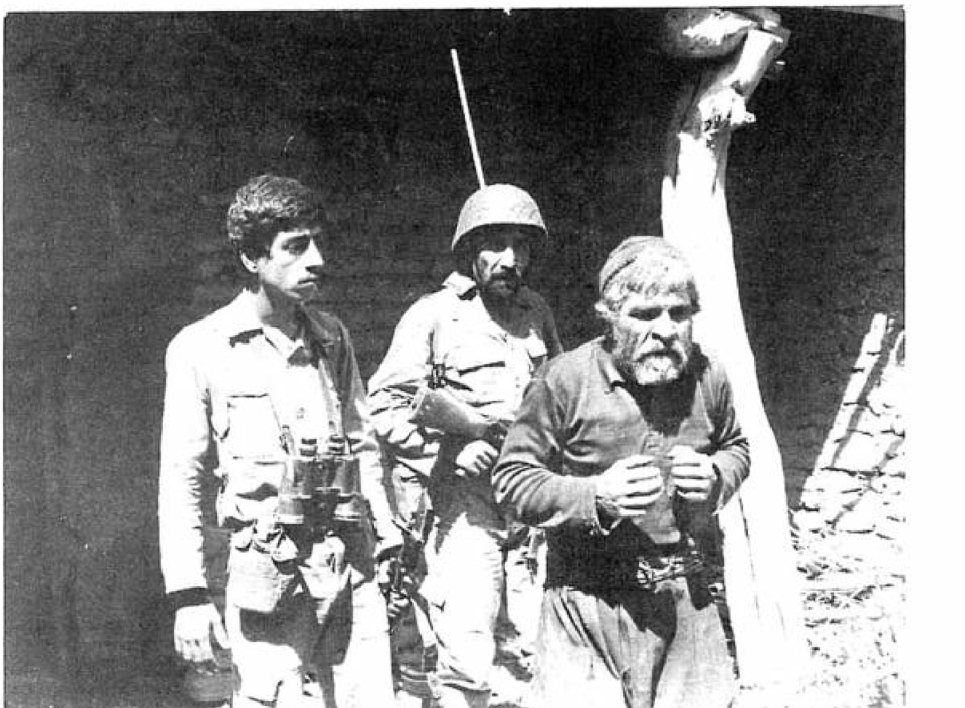
این فیلم را "احمد نیک‌آذر" براساس فیلمنامهٔ "مجید قاری‌زاده" ساخته و در آن حسین کسبیان، فردوس کاویانی، سیاوش تهمورث، محمد تقی کهنموئی، شکوفه کوثری، محسن صادقی، بهرام علیان، حمید دلشکیب، مهرداد دانشبور و احمد عباسقلی بازی کرده‌اند.

"آن سفر کرده" را مجید دوامی بطور رنگی فیلمبرداری کرده است.

«صدای پای آب»

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: باربدطاهری، فیلمبرداران: کامبیز خوش‌بین و باربد طاهری، محصول استودیو بدیع

"صدای پای آب" یک مستند سینمایی است‌که تمامی صحنه‌های فیلم در کویر فیلمبرداری می‌شود. گروه تهیه قبل از شروع‌کار مدت یکماه برای انتخاب مکانهای فیلمبرداری در کویر بسر برده‌اند. هرچند نمی‌توان بدرستی حدس زد که‌نمایش‌یک فیلم ۱۰۰ دقیقه‌ای مستند تاچه حد در سینماها با استقبال روبرو می‌شود، ولی مهندس فواد بدیع، یکی از تهیه‌کنندگان فیلم می‌گوید: "هدف از تهیه این فیلم در درجه اول جذب بازارهای خارجی است، چون همان‌طور که می‌دانید فیلمهای داستانی ما برای نمایش در کشورهای خارجی بازار چندانی ندارد، ولی فیلمهای مستند جذابیت بیشتری برای کمپانیهای خارجی دارد. نمایش این فیلم در سینماهای خودمان‌هنوز نامشخص



"یاد"

است و پس از آماده‌شدن باید راجع به آن تصمیم گرفت."

مهندس بدیع معتقد است باتوجه به این که‌کشور ما دارای منابع و مایه‌های قوی در زمینه ساخت فیلمهای مستند است، فیلمسازان ما باید همت‌بخرج دهند و در این‌مورد بیشترکار کنند.

انصراف زنجانپور

اکبر زنجانپور که نمایش "مرگ‌دستفروش"را در تئاتر شهر بروی صحنه آورد و در تدارک ضبط تلویزیونی این نمایش برای شبکه دوم تلویزیون است، بعلت مشغله زیاد از بازی درآخرین‌فیلم جمشید حیدری ــ سنگر خالی نیست ــ منصرف شد.

در این فیلم که گروه سازنده‌اش برای تهیه صحنه‌هایی راهی چاه‌بهار و مناطق دیگر سیستان وبلوچستان شده‌اند، مهدی فخیم زاده، بهی، احمد قدکچیان، امیراسکندری، علی‌شاهی، شهاب، ایرج‌سرباز و شیدا نقشهای مختلف رابازی می‌کنند. فیلمنامه "سنگر خالی نیست" را سیروس الوند نوشته و علی مزینانی آن را بطور رنگی برای شرکت فیلمیران فیلمبرداری می‌کند.

موعود

نویسنده فیلمنامه: ناصر شاملو ــ کارگردان: حسین کامران، فیلمبردار: جمشیدالوندی، بازیگران: شهروز رامتین، حسین شهاب، داود موثقی، [illegible]، حسین اصفهانی، ناصر رودکی، جعفر سیمائی، فرهاد باقری و روح‌انگیز مهتدی. تهیه‌کننده: سیاوش‌سلیمانی، محصول گروه تعاونی طلوع فجر.

پیش از انقلاب، اتومبیلی که حاوی مواد مخدر است ربوده می‌شود. سارق بعد از باز کردن رادیو ضبط آنرا در خیابان رهامی‌کند. دونفر بیکار با پی‌بردن به‌اینکه داخل اتومبیل مواد مخدر جاسازی شده است تلاش می‌کنند با فروش آن پولی برای خود دست‌وپا کنند. ماجراها به مراحلی می‌رسد که پای مقامهای بلندپایه هم به‌میان کشیده می‌شود.

«افق گمشده» در دست مونتاژ

فیلم "افق گمشده" ساختهٔ جعفرسیمائی باپایان فیلمبرداری وارد مرحله مونتاژ شد. دراین فیلم که صحنه‌هایی از آن در جنگل‌های شمال توسط "یدالله صالحی" فیلمبرداری شده است، ناصر شاملو، جعفر سیمائی و محمد فاطمی نقشهای اصلی را ایفاء کرده‌اند.

فیلمنامه "افق گمشده" را "ناصر شاملو" نوشته‌و امیر آرام قرار است برای این فیلم موسیقی متن بسازد.



"ملخ‌زدگان"

«ملخ‌زدگان» آمادهٔ نمایش

باتمام تلاشی که از جانب ناصر حکم آبادی واثق برای نمایش فیلم "ملخ‌زدگان" در دومین جشنواره فیلم فجر صورت گرفت ولی به‌علت ناتمام بودن مراحل فنی، این فیلم موفق به شرکت در این جشنواره‌نشد.

کارگردان فیلم ناصر محمدی، و بازیگرانش فخری خوروش، ناصر واثق، هادی اسلامی، جعفر والی، نعمت گرجی، مریم فرخ‌نیا، عباس مختاری، رضا حکم‌آبادی، امیر خسرو، علی امجدی، شیرین بختیاری، پروین سامی و فیروز هستند.

فیلمنامه ملخ‌زدگان را "محمدرضا شهریاری" نوشته و فریدون قوانلو آن را بطور رنگی فیلمبرداری کرده است.

«مدار بسته» تمام شد

فیلمبرداری فیلم "مدار بسته" تازه‌ترین محصول سازمان سینمائی تعاون به پایان رسیدو وارد مرحله مونتاژ شد.

"مدار بسته" اولین فیلم بلند "رحمان رضائی" است و توسط علیرضا زرین‌دست بطور رنگی فیلمبرداری شده است. در این فیلم حبیب اسماعیلی، جعفر والی، نعمت گرجی، مهری ودادیان، منوچهر افسری، منیژه محامدی، فرهاد نیکپور، نصرالله برادران، شکوفه کوثری و محمود بهرامی بازی کرده‌اند.

سازمان سینمائی تعاون با پایان مدار بسته، مقدمات شروع فیلم تازه‌ای را آماده می‌کند که توسط محمدعلی سجادی کارگردانی خواهد شد.



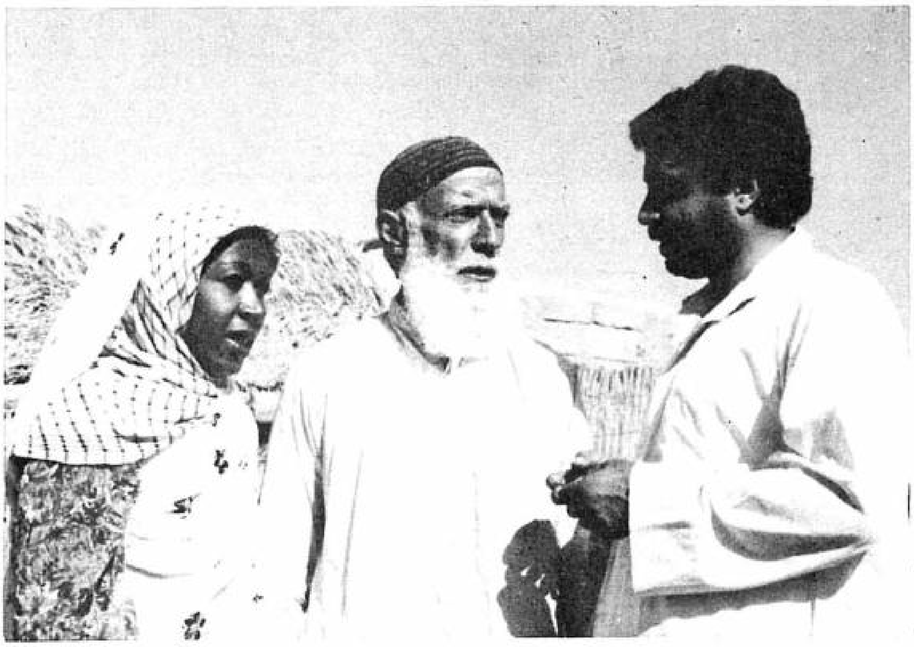
"مدار بسته"



"نینوا"



"گلوله‌های بی‌صدا"



"تلاش"

نینوا

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: رسول ملاقلی‌پور ۰ فیلمبردار: فرامرز باصری. بازیگران: محمد نوروز، ابوالفضل دهقانیان، داود رحمتی ۰ موسیقی متن: احمد انوشه، تدوین: داود یوسفیان ۰ تهیه کننده: بخش سمعی و بصری کمیته انقلاب اسلامی.

در یکی از عملیات رزمندگان اسلام علیه بعثی‌ها، یک نوجوان بسیجی بنام ابوالفضل از ناحیه پا مجروح می‌شود و با غلامحسین، راننده لودر که بینایی خود را در اثر موج انفجار از دست داده برخورد می‌کند. او ابوالفضل را روی دوش خود حمل می‌کند و در آرزوی دیدار کربلا به پیش می‌روند.

«آخرین ضربه»

کارگردان: ساموئل خاچیکیان، فیلمبردار: جمشید فرحی ۰ بازیگران: ناصر واثق، حسین ملاقاسمی، نعمت افشاریان، شهروز رامتین، علی امجدی، محمود احمدی، علی صالحی و مرتضی نیکخواه، تهیه‌کننده: ناصر حکم آبادی واثق

یکی از اعضای خانواده بخاطر علاقه‌ای که به مسابقات ورزشی دارد، بسوی مشت‌زنی می‌رود، ولی درگیر ودار شرط بندی مسابقات و باند بازی‌های مختلف، به‌نابودی کشیده می‌شود.

گلوله‌های بی‌صدا

دادسرای انقلاب اسلامی مشهد با همکاری اداره کل ارشاد خراسان تهیه فیلمی ۱۶ میلیمتری را به‌پایان رسانده است که "گلوله‌های بی‌صدا" نام دارد. این فیلم در ۸۰ دقیقه تهیه شده و تولید فیلم سپاه پاسداران منطقد ۴کشور است. "گلوله‌های بی‌صدا" کاری است گروهی که اکنون مراحل صدابرداری را درتهران طی می‌کند. داستان فیلم، زندگینامه معتادی است که در محیط سالم، به‌آغوش اجتماع برمی‌گردد.

تلاش

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: امیر فرشید طالب‌زاده ۰ فیلمبردار: علی مزینانی ۰ بازیگران: حمید شوقی، محمد تقی شریفی، فاطمه دیاری، نوبهار مرزوقی، حسین رنجبر ۰ محصول بخش فرهنگی کمیته امداد مرکز

مصیب ماهیگیر جوان در زندگی با مشکلات فراوانی مواجه است. یکروز که برای خرید وسائل و دارو به شهر می‌رود، موقع برگشتن به روستا متوجه می‌شود که پدرش در بستر بیماری افتاده است. او نیاز به عمل جراحی دارد. مصیب و پسرش برای اینکه هزینه مداوا را تهیه کنند، شبانه به دریا می‌زنند تا ماهی بگیرند اما توفان شدید، پسر مصیب را به کام خود می‌کشد.

«فصل خاکستری»

نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: شهرام شبیری ٭ فیلمبردار: رضا انجم‌روزه بازیگران: طوفان، عباس مختاری، شریفی، فرهاد خوشبخت، موسی شجاعی، صحت‌بخش، رضاخسروشاهی و بهروز حدیث

گروه سازندهٔ فیلم "فصل خاکستری" راهی کویر و نقاط مرزی شده‌اند. داستان این فیلم دربارهٔ قاچاق مواد مخدر و فعالیت قاچاقچیان بین‌المللی در نقاط مرزی است.

«کـوخ نشین‌ها» به مشهد رفتند

گروهی که برای تهیه صحنه‌هائی از فیلم "کوخ‌نشین‌ها" راهی کاشان شده بودند، با پایان کار در این‌شهر، برای ادامه فیلمبرداری به‌مشهد رفتند. در این فیلم‌رنگی که توسط مهدی معدنیان براساس فیلمنامه‌ای از خودش کارگردانی می‌شود، فخری خوروش، عنایت بخشی، کیومرث ملک‌مطیعی، شهاب عسگری و کاظم افرندنیا نقشهای اصلی را بازی می‌کنند.

کوخ‌نشین‌ها را سازمان سینمایی رویال فیلم تهیه‌می‌کند و فیلمبردار آن، جمشید فرحی است.

ضبط موسیقی متن «بالاش»

فیلم "بالاش" ساخته اکبر صادقی وساموئل خاچیکیان باضبط موسیقی متن آن که توسط "منصور تهرانی" ساخته شده، به مراحل فنی رسید.

در این‌فیلم‌که در آذربایجان‌وتهران بطوررنگی توسط جمشید فرحی فیلمبرداری شده است، نقش‌های اصلی را عنایت‌بخشی، جمشیدآریا، عباس مختاری، اسماعیل محرابی، عزت‌الله رمضانی‌فر، یزدانی، علی‌برجسته و شاپور بخشائی بازی می‌کنند.

بالاش قرار است برای نمایش درآذربایجان ویکی از سینماهای تهران به ترکی دوبله‌شود. این فیلم‌را گروه تعاون و توزیع فیلم ایران‌تهیه کرده است.

"سناتور"، سومین فیلم بلند مهدی صباغزاده، آمادهٔ نمایش است. این فیلم را، صباغزاده براساس فیلمنامه‌ای از فریدون جیرانی (که فیلمنامه‌های دو فیلم قبلی او، آفتاب‌نشین‌ها و پرونده را نیز نوشته) ساخته است. سناتور به‌مدت دو ماه در تهران، زاهدان و مشهد، به‌طور رنگی توسط رضا بانکی فیلمبرداری شده و ایرج گل‌افشان آن را تدوین کرده است.

بازیگران فیلم عبارتند از: فرامرز قریبیان، بیژن امکانیان، عنایت بخشی، مظفر سلطانی، سعید نیوندی، محمد حسن پورمهر، بهزادرحیم‌خانی، پری اقبال‌پور، هیلدا پیرزاد، حسین ملکی، شاهین پورمهر، علیرضا قوامی، علی کنگرلو، اسماعیل پاینده، بندپی، فرهاد خان محمدی، حسین صفاریان، مجید علیزاده، مصطفی انوشه، و شاهپور بخشایی.

رویدادهای فیلم، مربوط به‌پیش از انقلاب است و زمینه‌ای اجتماعی و حادثه‌ای دارد: مردی از رده‌های پایین دستگاه حفظ نظم و امنیت جامعه، در می‌یابد که این دستگاه خود عامل و حامی فساد و ناامنی است. هنگامی که توهم او فرو می‌ریزد، طغیان می‌کند و به‌همراه جوانی بیگناه که قرار بوده طعمه دستگاه شود، در پی سرنخ‌ها می‌گردند. آن دو، هرچه پیشتر می‌روند، بیشتر آب را از سرچشمه گل‌آلود می‌بینند...

سناتور به‌طور تعاونی‌در گروه سینمایی ایفا تهیه می‌شود.

روی جلد:



سناتور آماده نمایش



▲ فصل‌خاکستری

سه فیلم سینمایی تازه از سازمان تبلیغات اسلامی

عقود

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: شاد،روان. فیلمبردار: منوچهر حقانی‌پرست. بازیگران: عطاءالله سلمانیـان، سعید کشن فـلاح، فرید کشن فلاح، جعفر دهقان، تاجبخش فنائیان.

ماجراهای این فیلم در اوایل جنگ اتفاق می‌افتد و هم‌اکنون گروهی از سوی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی برای تهیه صحنه‌هایی از فیلم در جنوب بسر می‌برند.

سربازکوچک

نویسنده فیلمنامه: سید علیرضا سجادپور ٭ کارگردان: سعید بخشعلیان ٭ فیلمبرداران: کریم نصر، درمنش، آیت‌الله سیفی ٭ بازیگران: ولد خانی، عینی و گروهی از هنرمندان استان فارس.

یک ماشین پر از مهمات که برای یک تهاجم بسوی خط‌جبهه در حرکت است جاده را گم می‌کند و ...

گورکن

نویسنده فیلمنامه: محسن راستانی ٭ کارگردان: محمد رضا هنرمند ٭ فیلمبردار: همایون پایور ٭ بازیگران: فرج‌الله سلحشور، سعید کشن‌فلاح، بسی خواسته، ملهمی.

این فیلم به بیان ایثار و مقاومت مردم دزفول در برابر حملات موشکی دشمن بعثی می‌پردازد. مقداری از صحنه‌های این فیلم در لحظاتی تهیه شده که دشمن موشک‌هایی به شهر دزفول پرتاب کرده است.

گوناگون

نمایش‌خصوصی فیلم و تغییرات بعدی

شیوه‌ای که اخیرا " در سینمای ایران رایج شده ، نمایش فیلم بطور خصوصی برای دوستان‌و دست‌اندرکاران فیلمساز است . بعد از نمایش فیلم ، کارگردان در فرصت‌هایی که بدست می‌آورد ، نظرها را درباره‌ٔ فیلمش جویا می‌شود تا با جمع‌بندی اظهارنظرهای مختلف ، چنانچه ایرادهایی در فیلم وجود دارد ، رفع کند . این اظهارنظرها در پاره‌ای از موارد باعث تغییراتی در فیلم‌ها می‌شود ، بطوری که گاه سکانس شروع و پایان یک فیلم بکلی تغییر می‌کند یا صحنه‌های زیادی از فیلم حذف می‌شود . همچنین اشتباههای احتمالی که از دید فیلمساز پنهان مانده ، تصحیح می‌شود . در مورد یکی از فیلم‌هایی که اخیرا " آماده نمایش شد ، به‌کارگردان پیشنهادهایی شد که با گذراندن این پیشنهادها از صافی خود و ایجاد چند تغییر در فیلمش ، حاصل کار را بسیار رضایت‌بخش عنوان کرد . دوستی می‌گفت : این که کارگردانی تا این‌حد بی‌ادعا باشد و از حرفها ، آنچه منطقی است‌بپذیرد ، بسیار ستودنی‌ست . ولی فیلمسازهای دیگری‌هم هستند که‌خودشان را دانا و بی‌نقص می‌دانند ، وخیال می‌کنند چنان اثر بی‌بدیلی ساخته‌اند که‌کسی حق اظهارنظر مخالف درباره‌اش ندارد .

شرایط عضویت در کانون فیلم دانشگاه تهران

درپی چاپ خبری پیرامون آغاز فعالیت کانون فیلم دانشگاه تهران و اشاره به‌نامشخص بودن شرایط عضویت درآن ، یکی ازمسئولان این‌کانون در تماسی با ماهنامه‌ٔ فیلم ، شرایط عضویت را اعلام کرد .

وی گفت : کانون فیلم دانشگاه تهران ، ویژه‌ٔ دانشجویان این دانشگاه است . همچنین کسانی که در نهادهای انقلابی در زمینه‌ٔ سینما وتئاتر فعالیت‌می‌کنند ، می‌توانند با معرفی‌نامه از نهادمربوط ، به‌عضویت‌دراین کانون درآیند . برای دانشجویان سایر دانشگاهها و مراکز آموزش عالی ، کانون فیلم دانشگاه تهران برنامه‌های جداگانه‌ای دارد که‌بزودی اعلام خواهد شد .

مشکلات فیلمبرداری در مکانهای‌عمومی

مسائل اجتماعی دوران پیش از انقلاب ، از جمله موضوعهای مورد توجه فیلمسازان ایرانی است ، ولی تهیه این فیلم‌ها زمانی که باید در مکانهای عمومی فیلمبرداری شود ، همواره با مشکل مواجه می‌شود ، زیرا چهره شهرها بعد از انقلاب بکلی تغییر کرده‌است . پوشش مردم ، در و دیوار شهرها ، اتوبوس‌های شرکت واحدو تاکسی‌ها ، وبسختی می‌توان برای تهیه یک صحنه ، همه‌چیز را تغییر داد . روی این اصل فیلمسازان با تمام دقتی که برای فیلمبرداری این صحنه‌ها بخرج می‌دهند ، در موقع مونتاژ یازمان نمایش فیلم بخاطر یک بیدقتی کوچک ، نشانه‌هایی از دوران پیش از انقلاب را در خود دارند و با انتقاد مواجه می‌شوند . روی این اصل فیلمسازان معمولا " یا از فیلمبرداری در مکانهای عمومی پرهیز می‌کنند ویا بیشتر سعی می‌کنند مکانهای کمتر تغییریافته و نماهای بسته‌تر را برای‌فیلم‌هایشان انتخاب کنند .

فیلمهای مراکز فرهنگی و آموزشی باید پروانهٔ نمایش بگیرند

روابط عمومی وزارت ارشاد اسلامی طی اطلاعیه‌ای اعلام کرد کلیه فیلمهایی که در مراکز فرهنگی و آموزشی از قبیل آموزشگاههای زبان‌خارجه ، انجمن‌های فرهنگی و باشگاههای سینمایی به‌نمایش درمی‌آیند ، باید قبلا " از این وزارتخانه پروانه‌ٔ نمایش بگیرند . روابط عمومی وزارت ارشاد در این اطلاعیه اضافه کرده است که فیلمها ، اعم از آن که آموزشی یاسینمایی ، به‌زبان اصلی و یا دوبله باشند ، باید به اداره‌ٔ نظارت و نمایش ارائه شوند تا برای آنها پروانه‌ٔ نمایش مخصوص صادر شود ، درغیر این‌صورت از نمایش آنهاجلوگیری خواهد شد .

«میرزا کوچک‌خان» دوفیلم می‌شود!

باتمامی تلاش و کوششی که بخرج داده شد ، وبا آن که اعلام شده بود فیلم "میرزا کوچک‌خان" ساخته امیر قویدل برای‌جشنواره فجر آماده می‌شود و در بهمن‌ماه به نمایش عمومی در می‌آید ، این فیلم تازه در نیمه‌ٔ اول بهمن‌ماه به مرحله‌ٔ مقدماتی صدابرداری رسید .

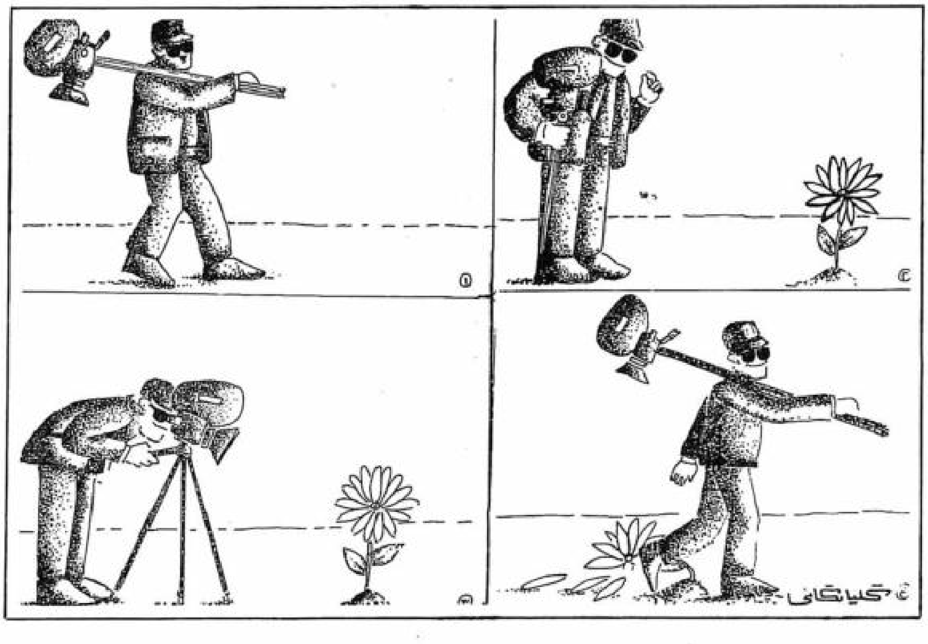
جالب اینجاست که بعد از اعلام فیلم‌های جشنواره فجر ، تهیه‌کننده فیلم طی اطلاعیه‌ای اعلام کرد که "میرزا کوچک‌خان" قرار است برنامه نوروزی سینماهای تهران و شهرستانها باشد .

بهرحال میرزا بخاطر سوژه و هزینه سنگین تهیه‌اش جزو فیلم‌های بحث برانگیز سال‌آینده خواهد بود چرا که برای تهیه این فیلم تاکنون بیش از هزار دقیقه فیلم گرفته شد ، که قرار است دو فیلم کامل یکی با نام "میرزاکوچک‌خان" ودیگری با نام "سردار جنگل" برای نمایش آماده شود .



باز هم تغییر نام!

گویا تغییر نام فیلم‌های "شیلات" به "خوجه ممد" و "خاک و خون" به "کاک‌خان" ازطرف اداره‌ٔ نظارت و نمایش وزارت ارشاد اسلامی پذیرفته نشده است و این فیلم‌ها قرار است با نام‌های اولیه به نمایش گذاشته‌شوند .



برنامه‌های نمایشی تلویزیون در نوروز ۶۳



شبکه اول

دیدار نو

برنامه‌های نوروزی تلویزیون در شبکه اول با پخش یک برنامه پنج ساعته به‌نام "دیدارنو" آغاز خواهد شد. این برنامه قبل از تحویل سال نوهمراه با پیامهای نوروزی شروع می‌شودو تا پاسی ازنیمه‌شب ادامه خواهد یافت.

"دیدارنو" با همکاری گروهی ازکارگردانان وبرنامه‌سازان تلویزیونی تهیه می‌شود و شامل قطعه‌های نمایشی، طرحهای نوروزی، آواز، گفتگو با رزمندگان و خانواده شهدا ومهمترین رویدادهای جنگ خواهد بود.

نوروزنامه

یک برنامه طنز گونه همراه با قطعات نمایشی در ۷ قسمت به‌نام "نوروز نامه"، همه‌روزه از شبکه اول تلویزیون پخش خواهد شد. این برنامه شامل طنزهایی انتقادی و قطعه‌های نمایشی به‌مناسبت نوروز است.

نوروزنامه را که توسط خوش رزم و مجید گلبابائی تهیه می‌شود، مهوش جهانگیری برای تلویزیون ضبط می‌کند.

طنزهای انتقادی

"طنزهای انتقادی" نام برنامه دیگری است که در ۴۰ قسمت تهیه و هرشب چندبرنامه ازآن پخش می‌شود. این برنامه‌ها از یک تا بیست دقیقه طول می‌کشد.

چشم‌اندازی به سینما

پخش برنامه "چشم‌اندازی به سینما" از نوروز سال ۶۳ آغاز خواهد شد.

این برنامه به بررسی فیلم‌ها و رویدادهای سینمایی می‌پردازد توسط ابوالحسن داودی وفرید مصطفوی کاشانی کارگردانی می‌شود. چشم‌اندازی به سینما را نورالدین نیک‌روش تهیه کرده است.

کج‌خیال

گروه اجتماعی شبکه اول برنامه‌هایی نمایشی را به‌مناسبت نوروز تدارک دیده است که "کج خیال" نام دارد.

این برنامه‌ها را علی سمنانی تهیه و تقی سلحشور کارگردانی کرده است.

گوش بزرگ دیوار

نمایش طنزگونه "گوش بزرگ دیوار" که توسط حسین پناهی نوشته شده، یکی دیگر از برنامه‌هایی است که توسط داود مصلحی تهیه و کارگردانی شده و در نوروز از شبکه اول تلویزیون پخش خواهد شد.

این برنامه طنزآمیز به‌بررسی روابط مالک ومستاجر می‌پردازد و کارگردان تلویزیونی آن، حسین فردرو است.

فیلمهای سینمایی

طبق برنامه‌ریزی‌هایی که صورت گرفته شبکه اول روزانه یک یا دو فیلم سینمایی پخش خواهد کرد. اسامی این فیلم‌ها هنوز مشخص نشده است ولی واحدتامین برنامه‌های تلویزیون درحال مذاکره با چند تهیه‌کننده فیلم‌های ایرانی است تا درصورت امکان، در نوروز چند فیلم ایرانی نیز پخش شود.

شبکه دوم

خرس پشمالو، گل اخمالو

"خرس پشمالو، گل اخمالو" نام برنامه دیگری است که توسط حسن انصاریان کارگردانی شده است و در آن بهمن صنعت‌کار، هیلدا پیرزاد و رضا مختاری نقشهای اصلی را بازی کرده‌اند. این برنامه را علی‌اصغرآزادان تهیه کرده و هروس گلستانه کارگردانی تلویزیونی آنرا به‌عهده داشته است.

«همه، فرزندان من»

زاون قوکاسیان، برای گروه فیلم و سریال شبکهٔ اول جمهوری اسلامی ایران، فیلمی داستانی به‌نام "همه، فرزندان من" ساخته است. این فیلم به‌طور رنگی، توسط مجتبی رجبی در اهواز و بوشهر فیلمبرداری شده و هم‌اکنون مراحل فنی را طی می‌کند. فیلمنامهٔ "همه، فرزندان من" براساس قصه‌ای از علی خدایی نوشته و زمینهٔ آن، جنگ است. فیلم به‌مدت ۷۰ دقیقه تهیه شده، بازیگران آن یدالله شیراندامی و محبوبه بیات هستند و تهیه کننده‌اش پرویز حسن‌پور است.

قصه شهر کارستان

این برنامه دارای بیانی آهنگین، دربارهٔ شهریست که ساکنان آن، حیوانها هستند و متن برنامه، براساس داستانهای فولکلوریک نوشته شده است. قصه شهر کارستان را شکوه قاسم‌نیا نوشته و هرمز هدایت آن را کارگردانی کرده است. بازیگران نقشهای این نمایش را که با گریم‌های مختلف ظاهر می‌شوند، مهوش برگی، علیرضا هدائی، آزاده پورمختار، غلامحسین بهرامی، رحیم‌دوستی، پیام، اصغر وزیری ماسوله، خسرو پیمان و حسن شیرازی به‌عهده دارند. قصه شهر کارستان را مریم محمدی تهیه کرده و شهریار بدیعی کارگردانی تلویزیونی آن را به‌عهده داشته است.

این برنامه در ۸ قسمت از تلویزیون پخش می‌شود.

مسابقه «اندیشه‌ها روبرو»

مسابقه تلویزیونی "اندیشه‌ها روبرو" نیز از جمله برنامه‌هایی است که در بخش مسابقات و سرگرمی‌های شبکه دوم تهیه شده و دو قسمت آن در ایام نوروز پخش خواهد شد.

این برنامه شامل بخشهای متنوعی از جمله سینما، ورزش، ادبیات، فرهنگ اسلامی و جغرافیای سیاسی است. در هر قسمت دو گروه سه‌نفری مقابل هم می‌نشینند و هر گروه به سئوالهای تخصصی خود پاسخ می‌دهند. این برنامه را عطاءالله دانایی و ناصر مدرس تهیه می‌کنند و کارگردانی تلویزیونی آن بعهده ابوالقاسم شاکری است.

عالیجناب ببری طوفان عظیم جنگل

"عالیجناب ببری طوفان عظیم جنگل" نام نمایشی است که در شبکه دوم تهیه شده و روز ۱۲ فروردین نشان داده می‌شود. موضوع نمایش، نترسیدن از ناشناخته‌هاست، خاله خرگوش و آقا میمون و عمو خرسه و آقا گوزن و سنجاب خانم با روباه حیله‌گر و کلاغ خبرچین درگیر می‌شوند و ...

بازیگران نمایش آتیلا پسیانی، حسین ایری، اعلا فاضل، مانی ایری، محمود بهروزیان، آتش تقی‌پور، بهزاد حاتمی، لیلا حیدری، عزیز حاتمی، فرشته صدر عرفایی و اصغر ضرابی هستند. کارگردان هنری نمایش اسماعیل پوررضا، دکوراتور مهدی دولو و موسیقی متن از مجید درخشانی و مهرداد جهانفر است.

عالیجناب ببری طوفان عظیم جنگل را مسعود رسام تهیه و کارگردانی کرده است.

چشم‌انداز سینمای ایران در سال گذشته

طلیعهٔ گره‌گشایی‌ها

*** تولید داخلی از سه فیلم در سال ۵۸، شش فیلم در سال ۵۹، ده فیلم در سال ۶۰، و پنج فیلم در سال ۶۱، به هیجده فیلم در سال۶۲ رسیده است.**



فخرالدین انوار، معاون امور سینمایی وزارت ارشاد اسلامی: "نباید در زمینه‌های فرهنگی عجله کنید."

بانمایش ۱۸ فیلم برای نخستین‌بار درسال ۶۲، تولید داخلی به‌بالاترین رکورد کمی در طول سالهای پس از انقلاب دست یافت. این افزایش، همراه با تولید حدود ۱۵ فیلم بلند دیگرکه‌در‌دو جشنوارهٔ داخلی (هفتهٔ جنگ و دههٔ‌فجر) به‌نمایش درآمد و کوششهای چشمگیر دیگری که درجریان است، نوید آن را می‌دهد که آن گره‌های به‌ظاهر کور سینمای ایران، ناگشودنی نیست. تولید این تعداد فیلم، ازآنجا اهمیت پیدا می‌کند که نگاهی به‌آمار چهارسال پیش ازآن بیندازیم: سال ۵۸ سه‌فیلم، سال۵۹ شش فیلم، سال ۶۰ ده فیلم، و سال ۶۱ پنج فیلم.

کارنامهٔ سال۶۲ سینمای ایران نشان داد که ضعف تولید در سالهای پیش از آن، ارتباط زیادی با امکانات و وسایل فیلمسازی ندارد وبیشتر، ناشی از سردرگمی درسیاست‌گذاریهای فرهنگی مربوط به‌سینماست. همچنان که‌بیشترین فیلمهای‌ردشده، مربوط به همان‌چهارسال‌است و درسال۶۲، حتی‌به‌تعدادی از آن فیلمها با تغییراتی اجازه نمایش داده شد و یا فیلمهایی بارفع مشکلات پیشین، آمادهٔ نمایش شد.

بی‌تردید، همان دشواریها و سردرگمی‌ها موجب شده بود که کمتر فیلمسازی، توان دست به‌کار شدن را در خود ببیند. و رفع نسبی آن دشواریها و طلیعهٔ گره‌گشائیهای بعدی، چنان فضایی به‌وجود آورده است که حاصلش را ــ دست‌کم به‌صورت افزایش کمیت تولید ــ در آمارارائه شده‌می‌بینیم.

این فضا، که حتما با بهره‌گیری از تجربهٔ کامیابیها و ناکامیهای گذشته، و پیش‌گرفتن روشهای تازه از سوی مسئولان سینمای کشور به وجود آمده، گویای رسیدن آنها به‌چند واقعیت است:

ــ سینمای اسلامی، یک‌باره متولد نمی‌شود وتاآن زمان، نمی‌توان و نباید حرکت سینما را متوقف کرد. رسیدن به‌آن سطح، نیاز به‌سالها صرف وقت و انرژی و برنامه‌ریزی درست‌دارد که تازه، سیاستهای فرهنگی به‌طور عمومی، نقش درجه اول را دارد و سینما، به‌تنهایی نمی‌تواند ساز دیگری بزند. زیرا بازتابی نخواهد داشت.

ــ حدود مسئولیتها و وظایف باید شناخته و رعایت شود، محترم شمرده شود، و اظهارنظر مخلوط نشود. به‌آنان که مسئول شده‌اند، باید قدرت اجرایی داده شود، به‌طوری که اظهارنظرها، روشها را خدشه‌دار نکند، بلکه باعث تصحیح آنها و سریعتر شدن روش پیشـــروی شود. برای رسیدن به‌یک هدف، گاهی راههای مختلفی وجود دارد. هر صاحب نظری، چنین عنوان نکند که راه پیشنهادی او، تنها و بهترین راه رسیدن‌به هدف است.

ــ این توقع که باید چنان محدوده راتنگ گرفت که سالی ده‌فیلم ساخته شود وهرده فیلم هم آثار خوبی باشند. نادرست‌و غیرمنطقی است. در همهٔ دنیا ــ و در اینجا هم ــ ثابت شده است که کمیت و کیفیت، تناسبی باهم دارند که بسیار کمتر ازنیمی از نسبت ۱۰۰ به ۱۰۰ است. باید سالی ۵۰ فیلم ساخته شود تا از میان آنها، ۱۰ فیلم قابل توجه بیرون بیاید.

ــ براین اساس، افزایش تولید، نیاز به فراهم‌آوردن امکانات اقتصادی دارد. ازورود وساخت وسایل فنی و موادخام و لابراتوار و وسایل صحنه گرفته، تا ابزار اولیه‌تر. فراهم آوردن تسهیلاتی که این امکانات با قیمت رسمی وبه‌اندازهٔ لازم دراختیار فیلمسازان قرار گیرد، از اهمیت بسیاری برخورداراست.

ــ باید روابط میان عناصر تولید و بعد، توزیع و عرضه را مشخص کرد. جای تولید کننده وتوزیع کننده (پخش فیلم ــ اگر هنوز وجود دارد) و عرضه‌کننده فیلم (سالنهای سینما) کجاست؟ نقش فیلم وارداتی دراین میان چیست؟ زمزمه‌هایی هست که ۲۰درصد عوارض شهرداری از فروش فیلمهای ایرانی حذف شود. این اقدام، به‌عنوان گام‌نخست برای تصحیح مناسبات و روابط نادرستی که از سالها قبل وجود داشته، ارزشمند است. باید گامهای بعدی را هم برداشت.

● در پاییز سال ۶۱، پس از حدود چهارماه که وزیری در راس وزارت ارشاد اسلامی وجود نداشت، حجت‌الاسلام دکتر خاتمی به‌این سمت برگزیده شد و چندماه بعد، در مردادماه ۶۲، فخرالدین انوار به‌عنوان معاونت سینمایی وزارت ارشاد منصوب شد. این همه تاخیر، باتوجه به همهٔ تغییر و تحولات سریع و مداوم و گاه جنجال آفرین دراین وزارتخانه تا پیش از آن‌تاریخ، و باتوجه به حساسیت و اهمیت موضوع (سینما)، نشانهٔ دقت و وسواسی بود که می‌بایست اعمال می‌شد تا مسئولان برگزیده، شرایط لازم را از جنبه‌های گوناگون داشته باشند و نقطهٔ پایانی برچند سال سردرگمی وتغییرات مداوم در خط تولید فیلم گذاشته شود.

فخرالدین انوار، در گفتگویی با دومین شماره نشریهٔ جشنوارهٔ فجر، کلیات دیدگاهها و برنامه‌های خود را روشن کرد. گزیده‌ای از سخنان او را که شاخص این دیدگاهها و برنامه‌هاست، می‌خوانید:

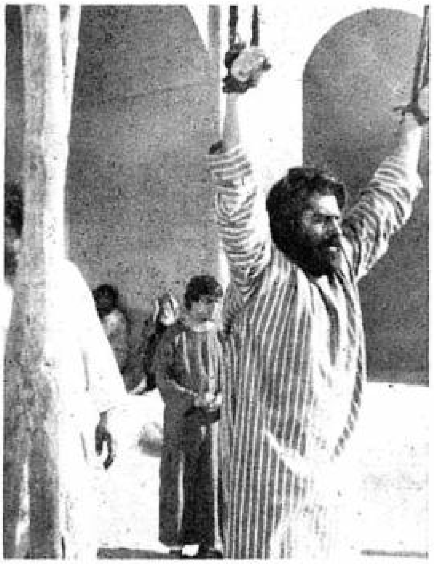
"... (سینمای امروز ایران با قبل از انقلاب) خیلی فرق کرده است. منتهی ایده‌آلهای ما که ایده‌های به‌حقی است، آنچنان متعالی هستند که ما به‌آنچه حالا داریم، راضی نیستیم ... چون اگر راضی باشیم، متوقف می‌شویم."

"به‌صدر اسلام توجه کنید. آثار سیاسی، نظامی و حتی تغییر ارزشها بسرعت رخ می‌دهد. مردم بسرعت رو به اسلام می‌آورند. اما آثار هنری جماعت مسلم در طول سالهای بعد ظهور پیدا می‌کند... بنابراین فکر می‌کنم شما نباید در زمینه‌های فرهنگی عجله کنید."

"یک بعد سینما، فرهنگی است و بعد دیگر آن اقتصادی. اگر وجه اقتصادی آن حل نشود، ما وجه فرهنگی آن را هم نخواهیم داشت. و برعکس، اگر مسائل فرهنگی آن حل نشود ولی مسائل اقتصادی حل شده باشد، بازهم سینما نخواهیم داشت ... ما باید پول خرج کنیم و نیروهای جوان و مسلمان را که علاقمند به‌این کار هستند، تشویق کنیم که فیلم بسازند. نه به این منظور که حتما" در اکران سینماها به‌نمایش دربیایند، بلکه به‌این منظور که آنها بتوانند تجربه کنند و این کار مستلزم صرف هزینه و انرژی زیادی است."

"اگر کسی تصور کند که ما مدعی هستیم





فیلمهای "سفیر" (با توجه به‌افزایش ۲۰ ریال به‌بهای بلیت) و "رهایی"، پرفروش‌ترین فیلمهای سال گذشته‌اند.

این سینما، سینمای اسلامی است، و با این دید به‌فیلمها نگاه کند و بعد آنها را به‌نقد بکشد و بخواهد نفی کند، خود ما زودتر از آنها نفی می‌کنیم. چنین ادعایی نیست."

سخنگوی دومین جشنوارهٔ فجر درمصاحبهٔ مطبوعاتی روز ۱۲ بهمن به‌طورگذرا، اشاره کرد که برنامه‌هایی برای به‌حرکت درآوردن سینمای ایران پیش‌بینی شده، که برپایی جشنواره از فیلمهای ایرانی نیز درهمان‌جهت است. و به دلایل یادشده، توضیح زیادی نداد. اما می‌توان تنها جمله‌ای را که دراین‌باره گفت، خط کلی و محور این برنامه‌ها دانست: "تا تولید مستمر نداشته باشیم، پیاده‌کردن بعد فرهنگی ممکن نخواهد بود."

از میان فیلمهای سال گذشته، پنج فیلم "رهایی" (رسول صدرعاملی)، عبور از میدان مین (جواد طاهری)، بازداشتگاه (کوپال مشکوه)، دیار عاشقان (حسن کاربخش راوری) و مستند سینمایی پل آزادی (مهدی مدنی) دربارهٔ جنگ بود. چهار فیلم به رویدادها و مسائل اجتماعی پیش از انقلاب می‌پرداخت: جایزه (علیرضا داود نژاد)، بازرس ویژه (منصور تهرانی)، مرگ سفید (حسین زندباف) و پرونده (مهدی صباغ زاده).

فیلمهای توبهٔ نصوح (محسن مخملباف)، اشباح (رضا میرلوحی) قرنطینه (مسعود اسدالهی)، زخمه (خسرو ملکان)، حصار (حسن محمدزاده) و خانهٔ عنکبوت (علیرضا داودنژاد)، سالهای پس از انقلاب را به عنوان زمان رویدادهای فیلمشان برگزیده بودند. از آن میان، توبهٔ نصوح مضمون گناه و توبه در اسلام را داشت، قرنطینه می‌خواست یک فیلم دلهره‌آور برمبنای رویدادهای رایج فیلمهای پس از انقلاب باشد (ساواکی و مبارزه و تعقیب و گریز و عاطفه و وجدان و وظیفه) که پس از چندسال با حذف وتغییراتی به‌نمایش درآمد، زخمه بیشتر شباهت‌به‌نمایشنامه‌های تئاترهای لاله‌زارداشت، حصار فیلم بی‌اهمیتی بود، خانهٔ عنکبوت را می‌توان یک "اتوبیوگرافی" دانست، اشباح نیز حاصل همان تب عمومی پس از انقلاب درنگاه به‌ساواک بود که اما بیان نو ترو پخته‌تری نسبت به فیلمهای مشابه داشت، و دیار عاشقان به رغم همهٔ ناپختگی‌های یک "کاراول"، دارای تک لحظه‌هایی دیدنی بود.

درمیان فیلمهای سال گذشته، سفیر (فریبرز صالح) یک اثر تاریخی پرخرج دربارهٔ رویدادی از صدراسلام بود و با چشم‌پوشی‌هایی کم و بیش، دوفیلم تفنگدار (جمشید حیدری) وپیک جنگل (حسن هدایت) را نیز می‌توان در ردهٔ فیلمهای تاریخی جای داد.

به‌زحمت می‌توان گفت کدام فیلم بهتر ازبقیه بود، زیرا هیچیک از آنها، دارای کیفیتی اقناع‌کننده و دریادماندنی‌نبودند، اما می‌توان از فیلمهای متفاوت یادکرد. مثلا از پل آزادی که تنها مستند سینمایی سال‌گذشته بود، و یا توبه نصوح که در میان فیلمهای پس از انقلاب، موضوعی تازه را از نگاهی‌دیگر بررسی می‌کرد، و همچنین فیلم سفیر که از معدود تجربه‌های سینمای ایران درزمینه‌ساختن فیلمهای "پرشکوه" و تاریخی از رویدادهای صدراسلام است. فیلمهای دیگر، به‌دلایل دیگر، جنبه‌های مختلفی برای اشاره‌های گذرا داشتند: "رهایی" به‌دلیل مطرح‌کردن مسائل عاطفی و خصوصی برزمینهٔ جنگ که کاری تازه بود، "عبور از میدان مین" به دلیل‌هیجانزا بودنش، "اشباح" به‌دلیل جسارت‌سازنده‌اش در کار با دو شخصیت و فضای محدود، "بازداشتگاه" به دلیل آن که تماشاگر را گیج وخشمگین می‌کرد، "پیک جنگل" و "حصار" به‌دلیل ساخت وبافت ابتدائی‌شان. بقیه فیلمها را هم، راحت می‌شود فراموش کرد.

پای صحبت بسیاری از فیلمسازان که‌می‌نشینیم، علاوه برمسئلهٔ همیشگی کمبود امکانات، سردرگمی معیارها در زمینهٔ محتوای فیلمها و تغییراتی که در ایدهٔ اولیهٔ آنها تا مرحلهٔ نهایی آماده‌شدن فیلم براثر همین تغییر معیارها به‌وجود می‌آید، به‌عنوان دلایل ضعف عنوان می‌کنند که فقط بخشی از این استدلال پذیرفتنی است. جایی را نمی‌توان یافت که محدودیت، کم‌وبیش، وجود نداشته باشد. بخشی ازاین محدودیت‌ها، جزو معیارهای اساسی است. از جمله، ضرورت رعایت‌موازین شرعی تصویری، دراینجا. اما برخی از محدودیتهای غیرمنطقی، قطعا باید از میان برداشته شود. آن‌گاه است که چنین دلایلی برای توجیه ضعفها پذیرفتنی نخواهد بود و ثابت خواهد شد که چه‌کسانی می‌توانند و چه کسانی نمی‌توانند.

مقایسه هزینه‌ها وفروش فیلمهای ایرانی (با توجه به اینکه حدود ۳۰ درصد ازفروش فیلم نصیب‌تهیه‌کننده‌می‌شود)، نشان‌ازعدم‌سودآوری آن (وحتی دشواری تامین سرمایه اولیه) دارد که باید فکری دراین‌باره کرد. سازندهٔ فیلم "رهایی" اظهار می‌کرد که تنها یک میلیون و ۲۰۰ هزار تومان از هزینهٔ فیلم، بابت اجارهٔ وسایل کار، طبق تعرفهٔ دولتی به‌وسیلهٔ وزارت ارشاد اسلامی محاسبه شده است. مسائل مشابهی از این دست، فراوان است که مسئولان سینمایی وزارت ارشاد، وعدهٔ رفع آنها را داده‌اند. تاسیس بنیاد سینمایی فارابی وسیلهٔ این وزارتخانه باهدف فعالیت گسترده در زمینهٔ تولید فیلم، مشارکت، اعطای وام و حتی ورود فیلم خارجی، یکی از نشانه‌های تحقق‌آن‌وعده‌هاست.

پرهزینه‌ترین فیلم سال گذشته، سفیراست. همین فیلم (باتوجه به‌افزایش ۲۰ریال به‌بهای بلیت سینماهای نمایش دهندهٔ آن) و فیلم رهایی، پرفروش‌ترین فیلمهای سال‌گذشته‌اند ■

متاسفانه، وقتی از این نقطه زمانی (اواسط بهمن ماه) به پشت سر می نگریم، درمی‌یابیم اگر کورسویی توسط بعضی از فیلم‌ها ویا فیلمسازان درخشیده، به‌سرعت در برابر حمله امواج تاریکی خاموش شده است. جرقه‌هایی مثل "جاده" فدریکوفلینی، "جولیوس سزار" جوزف منکیه‌ویچ، "رم شهر بی‌دفاع" روبرتو روسلینی، "دزد دوچرخه" ویتوریو دسیکا، "ماجرای نیمروز"، فردزینه من، "آتش برفراز تلمارک" آنتونی‌مان، "پاپیون" فرانکلین شافنر، "دستها روی شهر" فرانچسکو روزی"، "درسواوزالا"ی آکیراکوروساوا"، "انسان و حیوان" برت هانسترا، "خوشه‌های خشم" جان‌فورد، "طعمه" (دوست آمریکایی) ویم‌وندرس، "پنج شب" آندری میخالکف و "المپیک در بازداشتگاه ۲۰" که نام کارگردانش ازخاطر رفته است، "خداحافظ تیرانداز" آثار کلاسیک تاریخ سینما به‌شمار می‌روند و جدیدترین آن‌ها دوفیلم طعمه (۱۹۷۷) و پنج‌شب (۱۹۷۸) است.

گذشته از این نقطه‌های روشن، از نظر تعداد فیلمهایی که درسال گذشته تا اواسط بهمن برپرده‌سینماها آمده، آمریکا با حدود چهل فیلم رکورددار بوده‌که همگی تکراری بوده‌اند. در میان این چهل فیلم، همه‌جور فیلم از وسترن دهه پنجاه "نیکلاس ری" یعنی "مرد قانون" (با نام اصلی "درجستجوی پناهگاه") تا فیلم روانکاوانه "سی‌بل" و تجارتی بی‌ارزشی چون "شرق جاوه" (که از فرط نمایش در سینما و تلویزیون دیگر نخ‌نما شده) درآن دیده‌می‌شد.

بعد از آمریکا، کشور ایتالیا با حدود سی‌فیلم در مقام دوم قرار می‌گیرد.

سینمای ایتالیا با نمایش آثارنئورئالیستی "سقوط مهاجمین"، "رستم و سهراب"، "رودکی" و "داستان سیاوش" (که این سه‌فیلم اخیر علاقه‌فیلمسازان کشور شوروی را به فرهنگ وادب خارج از مرزهایشان را نشان می‌دهد) و... فیلم‌های پر سروصدای کم‌ارزشی مانند "مکزیک درآتش" ساخته سرگئی باندارچوک، که سطح نازل آثارش با سروصدای تبلیغاتی‌ای که‌برپا می‌کند (و این‌بار نام "جان‌رید" روزنامه‌نگار معروف آمریکایی پشتوانه فیلمش است) مشخص‌تر می‌شود. در میان فیلمهای ساخت شوروی، یک فیلم مشترک با کشور آلمان‌شرقی، با نام "گویا" به‌کارگردانی "کنرادولف" (کارگردان شناخته شده "آلمان شرقی") هم دیده می‌شود که این یکی دارای امتیازاتی بود (بازیگر نقش "گویا"، نکته بیادماندنی این فیلم است).

بعد به‌کشور انگلستان می‌رسیم، با شانزده

صف فیلمهای تکراری و بی‌ارزش باجرقه‌هایی کم‌سو

گزارشی از فیلمهای خارجی بر پردهٔ سینماها در سال ۶۲

*** تنوع مضمونها در فیلمهای به نمایش درآمده، به قدری زیاد است‌که نمی‌توان یك ویژگی عمومی برای سینمای سال ۶۲ قائل شد.**

*** به زحمت می‌توان فیلمی را یافت که برای نخستین بار به نمایش درآمده باشد.**

درپایان هرسال، به‌هربیننده علاقمندی این وسوسه دست می‌دهد که از دیدگاهی عمومی و کلی‌تر، به سینمای سال پیش، نگاهی بیندازد و نسبت به آنچه درسال گذشته روی پرده سینماها دیده، ارزیابی مجددی انجام دهد.

این ارزیابی دوباره، می‌تواند این‌حسن‌را داشته باشد، که شمایی کلی از مجموعه ارزشها ویا کمبودهای سال سینمایی گذشته بدست دهد، که در طول سال و درگرماگرم فیلم دیدن واندیشیدن واحتمالا" نوشتن درباره هرفیلم، مشکل بدست آید.

دان‌سیگل و چندفیلم از "چارلی‌چاپلین" (حدود چهارتا) و...

تقریبا" به‌حدود بیست فیلم، به‌عنوان این نقطه‌های روشن می‌توانیم اشاره کنیم، آن‌هم برای بیش از شصت سالن سینما و برای پرکردن پنجاه و دوهفته سال.

می‌بینید که رقم بسیار کوچکی است، یعنی تقریبا" هرسه هفته‌ای یک نقطه روشن و یک مایه امیدواری، و باتوجه به‌این که تقریبا" همهٔ این فیلمها تکراری‌اند و یک علاقمند سینماحتما" در نمایشهای قبلی این فیلمها را دست‌کم یکبار دیده است، در نهایت برای سال ۶۲ نقطه روشنی باقی نمی‌ماند، و این‌ها فقط دلخوشی‌های کوچکی هستند برای پاسخ گفتن به‌شور و اشتیاق علاقمندان سینما.

آمار فیلمها و کشورهای سازنده

ازمیان این فیلمها، ده‌فیلم محصول آمریکا و چهارفیلم ساخته ایتالیاست. شوروی، آلمان و هلند هم هرکدام یک فیلم در این فهرست دارند، یک فیلم از اروپای شرقی، یک فیلم هم محصول مشترک شوروی و ژاپن است (درسواوزالا) باکمی دقت می‌توان دریافت که از میان این بیست فیلم، چندتای آن مثل جاده، جولیوس سزار، رم شهر بی‌دفاع، ماجرای نیمروز و خوشه‌های خشم از مشهوری مانند رم شهر بی‌دفاع، دزددوچرخه، ودرمرتبه‌ای پائین‌تر "ژنرال دلاروره" ساختهٔ روسلینی، "بورژوای کوچک"، اثر ماریو مونیچلی، "راهزرگ آبی" ساخته جیلوپونته کوروو، "روز شیرها" اثر قدیمی نانی‌لوی، کارگردانی که زمانی از امیدهای سینمای ایتالیا به‌شمار می‌آمد، چهره خوبی از خود عرضه کرد و البته آثاری تجارتی مانند "برادران چروی" ساختهٔ جیانی‌پوچینی، "دادگاه مافیا" و "فاشیستها" (هردو ساخته پاسکواله اسکوئه تیه‌ری و باشرکت جولیانوجما) نمای متفاوت دیگری از این سینما نشان می‌دهد. فیلم اپیزودیک "هیولای روز" با کارگردانهایی مثل اتورهاسکولا، دینوریزی و ماریو مونیچلی را نباید از خاطر برد که با لطمه‌های فراوان به‌نمایش درآمد. ودوفیلم دامیانو دامیانی یعنی "بازپرسی بپایان می‌رسد" (تکراری) و"اعترافات یک کمیسر پلیس" (که بازیگر اصلی هردو فیلم، فرانکونرو است) با ظاهر سیاسی وافشاگرانه خودنظرهای بسیاری را به‌خود جلب‌کرد.

بعد از ایتالیا، کشور شوروی با حدود بیست‌وپنج فیلم، مقام سوم را دارد، با فیلمهایی که تعدادی از آنهاجای بحث داشتند. هم‌چون "مرگ در بیشه‌زار"، "ابلوموف" و "جنایت و مکافات" و فیلم‌های بی‌اهمیتی مانند "کشتی سفید"، "کوراوغلی"، فیلم، که تقریبا" هیچکدام از آن‌ها دارای امتیاز خاصی نبودند و چهره همیشگی و بی‌خاصیت سینمای انگلستان را باردیگر یادآور می‌شدند. آثاری مثل "کرامول" اثر کن هیوز، "نگاه شیطانی" ساخته جک گلد، و "آزادیخواهان رودزیا" ساختهٔ جیمز فارگو، که چیزی که در اصل فیلم نبوده، آزادیخواه.و آزادی‌خواهی بوده است و اینجا به‌لطف مهارت در دوبله، مقوله‌ی آزادیخواهی بر آن تحمیل شد. دو فیلم اولین‌بار نمایش این کشور با نامهای "سه‌ثانیه به‌جهنم" ساخته گاسپروردی، و "دانی تراویس" به‌کارگردانی روی بولتینگ، که هیچکدام امتیازی برای سینمای این کشور کسب نمی‌کنند. فیلم‌های نورمن ویزدم مانند "قصاب‌باشی"، "لله بچه‌ها"، "من زندان را دوست دارم" و "نورمن در فضا" نیز که دقیقا" نمی‌دانیم هرکدام برای چندمین بار، به‌نمایش درآمدند و در هر بار نمایش هم متاسفانه با فروش خیلی خوب روبرو بوده‌اند.

کشور فرانسه جمعا" با حدود ده فیلم که هشت تای آن هم تکراری بود، وضع خوبی از لحاظ بازار سینمای ایران نداشته است.

از این ده فیلم، دو فیلم کوستا گاوراس، یعنی "اعتراف" و "دادگاه ویژه" از شهرت بیشتر و "تفنگ کهنه" ساخته "روبرانریکو" از اعتبار بیشتر برخوردار بودند. فیلم‌های دیگر مانند "ترور" و "آخرین نفس" فیلمهای قابل

توجهی از سینمای فرانسه نبود.

کشورهای اروپای شرقی نیز با آثاری چون "المپیک‌دربازداشتگاه۲۰" ، "استقلال طلبان" "سربازهای آزادی" ، "غنچه‌های سرخ" و چند فیلم دیگر برای مدتی پرده سینماهای تهران را اشغال کردند.

از دیگر کشورها می‌توان از "ژاپن" با فیلم‌هایی چون "عبور از رودخانه استکس" ، "ده سامورایی" ، و اثر دیدنی "کوروساوا" یعنی "درسوازوالا" ، و در همین اواخر فیلم "نبرد دریای ژاپن" را نام برد.

بعد از این‌ها ، کشورهای تک فیلمی هم بودند مثل آلمان غربی با فیلم "طعمه" ، سوئد با فیلم "ماموریت" ، هلند با مستند با ارزش برت هانسترا به‌نام "انسان و حیوان" ، مکزیک با "مک لوویا" ، الجزایر با فیلم "تریاک و شلاق" ساخته احمد راشدی که در اینجا با نام "ایستاده بمیر" نمایش داده شد. و تعداد









زیادی فیلم مهجور ، که به‌علت ناآشنایی با خط و زبان کشورهای اروپای شرقی ، و در دسترس نبودن سابقه‌ای از محصولات این کشورها ، بدست دادن رقمی در این زمینه و ذکر نام کشور تهیه کننده فیلم ، مشکل و بلکه غیرممکن است.

در مجموع از نظر کمیت ، تا آنجا که منابع موجود و دسترس یاری‌مان کرد ، به‌رقمی حدود ۲۲۵ فیلم نمایش داده شده در سال ۱۳۶۲ دست یافتیم (نمایش در سینماهای عمومی و نه در انجمن‌ها و محافل خصوصی‌تر).

تنوع مضمونها و کیفیت نازل

از کمیت که بگذریم ، به‌کیفیت می‌رسیم ، و مشکل اصلی در اینجاست.

قبل از آنکه به‌کیفیت فیلم‌ها بپردازیم ، سعی کردیم فیلم‌ها را در گروه‌های مختلف از لحاظ مضمون آنها دسته‌بندی کنیم ، ولی این‌کار ممکن نشد ، زیرا که تنوع مضامین در فیلم‌های نمایش داده شده چنان بود که دسته‌بندی آن‌ها به‌سادگی امکان‌پذیر نیست. زیرا در سال گذشته همه‌نوع فیلم ، برای هر نوع سلیقه فراهم شده بود.

حدودسیزده چهارده فیلم نقاشی متحرک برای بچه‌ها و یا بزرگترهای علاقمند به‌دنیای بچه‌ها نمایش داده شده است ، که محصول کشورهایی مثل آمریکا ، ژاپن ، فرانسه ، اروپای



بالا ــ درسواوزالا
سمت راست ــ دادگاه مافیا　　وسط ــ اعتراف
سمت چپ ــ مرد قانون
پایین ــ کشتی سفید

شرقی و ایران بوده‌اند ، بدین معنی که با ترکیب فیلم‌های کوتاه پراکنده ، فیلم‌هایی با زمان نسبی هشتاد دقیقه تهیه شده بود و به نمایش عمومی درآمد. مثل "قصه‌های زندگی" ، "افسانه بز طلایی" و یا "فستیوال کارتون". هشت فیلم وسترن داشتیم که قدیمی‌ترین آنها "سه‌پدر خوانده" (۱۹۴۸) و جدیدترینشان "خداحافظ تیرانداز" (۱۹۷۶) بود. جالب این که یکی از این وسترن‌ها یعنی فیلم "قطار سه و ده دقیقه به‌یوما" ساخته‌دلمر دیوز ، مدت چند هفته با نام "قطار سه و سی دقیقه به یوما" روی پرده یکی از سینماهای تهران بود. لابد صاحب فیلم ، دلش به‌حال قهرمان فیلم سوخته و مهلت او را بیشتر کرده است. فیلم‌های کمدی ، به‌ویژه فیلم‌های "نورمن ویزدم" بازار خوبی داشتند و در کنار او ، چهار کمدی نیز از چارلی چاپلین به‌نام‌های "پسر بچه" ، "چارلی علیه همه" ، "سلطان خنده" و "عصر جدید" داشتیم.

کمدی‌های دیگری هم چون "سربازهای چوبی" با شرکت لورل و هاردی ، "راتاتاپلان" ، "سیرک تو سیرک" و "بمب و فلفل" نیز بینندگان خاص خود را داشتند.

فیلم‌های حادثه‌ای نیز طیف وسیعی از بازار فیلم ایران را به‌خود اختصاص دادند. از "آتش بر فراز تلمارک" گرفته تا "گروه گمشده" (در نمایش قبلی نام این فیلم "شب قهرمانان" بود که هیچ‌کدام نام اصلی فیلم نیستند ــ ساخته "رالف نلسون") و "پاپیون" اثر فرانکلین شافنر ، و "دام" ساخته سیدنی هایرز (که این فیلم هم برنامه‌پرکن همیشگی سینماهای تهران است) ، "گذرگاه‌کاساندرا" اثر "ژرژپان‌کاسماتوس" و ... می‌رسیم به فیلم‌های سیاسی و شبه سیاسی مثل "اعتراف" ، "مبارزین باسک" اثر جیلوپونته کوروو ، "برادران چروی" ، "چهره پلید سیا" ، "شب روی شیلی" ، و "ترینی و زاپاتا" که ندانستن نام کارگردان‌هایشان ، فقدان مهمی نیست. و فیلم‌های واقعا" سیاسی هرچند که به‌این صفت شهرت ندارند ، مثل "جولیوس سزار" ، "خوشه‌های خشم" و "دستها روی شهر".

در زمینه فیلم‌های تاریخی از "کرامول" ، "محمد رسول الله" به‌کارگردانی "مصطفی العقاد" ، "باراباس" ساخته مشهور ریچارد فلیشر ، "طوفان" اثر آلبرتو لاتوادا ، "بوکاچف" از کشور شوروی ، و "گاریبالدی" (که محصول کشور ایتالیاست و کارگردانش را هم نمی‌شناسیم) می‌توان نام برد.

چند فیلم علمی ــ تخیلی هم داشتیم مثل "کاپریکورن یک" ساخته "پیتر هایمز" که آثار قابل بحثی نبودند ، و فیلم "جزیره اسرارآمیز" براساس یکی از داستان‌های ژول ورن که از میان دو کارگردان فیلم ، نام خوآن آنتونیو باردم ،

بقیه‌درصفحه ۷۱

سینما
بر پردهٔ کـوچك تلویــزیون
در سال ۶۲

سال چشم بادامی‌ها!

نمایش فیلم‌های سینمایی در تلویزیون، از پربیننده‌ترین برنامه‌های این رسانه فراگیر به‌شمار می‌آید. و اگر به نظرخواهی‌های گاه بگاهی که توسط خود تلویزیون و یامطبوعات به‌عمل می‌آید نگاه کنیم، متوجه خواهیم شد که درصد عمده‌ای از پاسخ دهندگان، از کمبود فیلم‌های سینمایی و یا کیفیت نازل فیلم‌ها شکایت دارند و بازهم شک نداریم که مسئولان تهیه و پخش فیلم‌های سینمایی در سیمای جمهوری اسلامی ایران، کار خود را با بذل توجه به‌این خواست عمومی، ادامه می‌دهند.
ولی چند عامل وجود دارد که احتمالا" نمایش منظم آثار سینمائی را در تلویزیون دچار وقفه می‌کند. عواملی مثل کمبود فیلم‌های داخلی مناسب برای نمایش در تلویزیون، زیرا صاحبان فیلم‌های سینمایی ایرانی به‌علت آنکه نمایش فیلمشان در تلویزیون عملا" امکان فروش‌های بعدی فیلم را ازبین می‌برد، بدین کار رضایت نمی‌دهند. و از طرفی کافی نبودن تولید داخلی تلویزیون، و بالاخره مشکل نحوه برخورد با فیلمهای کشورهای دیگر، مشکلات اساسی و اصلی سیر نمایش فیلم‌های سینمایی در تلویزیون‌اند.



* ژاپـن با نمـایش ۲۴ فیلـم در تلویـزیـون، رکـورددار فیلمهای سینمایی بود.

در نمایش آثار سینمائی کشورهای اروپائی، آمریکایی و حتی آسیایی، دست‌اندرکاران با مسائل فراوان روبرو هستند. مناسب بودن فیلم‌ها از نظر محتوا، اصلی‌ترین نقطه‌نظر است، زیرا بینندگان فیلم‌های سینمایی تلویزیون، گروههای سنی و فرهنگی مختلفی را می‌سازند، و راضی‌نگاهداشتن همهٔ این خیل بیننده، با سلیقه‌ها و خواست‌های متفاوت کاری بس دشوار و بلکه غیرممکن است که نیاز به تجربه، مطالعه و دیدی موشکاف دارد که با سال‌ها کار و تحقیق در این زمینه بدست خواهد آمد.

ممکن است یک فیلم تلویزیونی، مثلا" برای مردم شهر تهران از نقطه‌نظرهای مختلف جالب و دیدنی باشد، ولی همین اثر، حامل نکات مثبت و گیرایی برای مردم خوزستان و یا اهالی خراسان نباشد. و بازهم دقیق‌تر بگوئیم: یک اثر سینمایی قادر است حتی بین افراد یک خانواده، تشتت آراء و اختلاف افکار را باعث شود.

پس بیهوده‌است که مسئولان این کار در سیمای جمهوری اسلامی ایران بدنبال رقم‌های چشمگیر و فریبنده‌ای ازکثرت بیننده باشند و کوشش برای ارضاء چشم و ذهن همهٔ بینندگان تلویزیون، در نهایت، سرگردانی و تشتت در امر نمایش فیلم را فراهم می‌آورد.

ضرورت روشنگری

به‌گمان ما، این مسئولان باید توجه و سعی خود را در راه ایجاد یک دید و سلیقه سالم و اصولی در بینندگان فیلم‌های تلویزیونی، صرف کنند و نمایش فیلم سینمایی را بهانه‌ای برای آشنایی با کشورهای دیگر، ملت‌های بیگانه، زندگی و تاریخ اقوام مختلف، سنت‌ها و اخلاقیاتشان، ضعف‌ها و کمبودهایشان، نقاط قوت‌شان و ... قرار دهند و این همه، جز با آموزش زبان سینما در مرحله نخست پدید نمی‌آید.

بسیار محتمل و بلکه حتمی است که نقطه‌نظر و هدف تهیه‌کنندگان و سازندگان برنامه‌های سینمایی تلویزیون نیز در درجه اول آموزش الفبای زبان سینما به بینندگان باشد، زیرا اگر بیننده‌ای با زبان سینما آشنا باشد، تاریخ آن را بداند، دوره‌های مختلف تکاملی این هنر وسیع را بشناسد، و در کنار همه اینها از یک فرهنگ و دید اجتماعی نسبی نیز برخوردار باشد (که این مهم بازهم به‌وسیله نمایش و تحلیل آثار با ارزش سینمایی بسیار آسان حل خواهد شد) آن‌گاه حتی اگر بی‌ارزش‌ترین، انحرافی‌ترین و زیانبارترین فیلم سینمایی هم برای او نمایش داده شود، فریب نمی‌خورد، تسلیم هیجان‌های دروغین نمی‌شود، اشک و آه‌های مصنوعی ساختگی قلبش را به‌درد نمی‌آورد و از تماشای فیلمهای اصیل و خوب (که ممکن است حالا آنها را سنگین و خسته کننده بداند)، لذتی عمیق و پایدار می‌برد. در چنان شرایطی مسئولان پخش فیلم‌های سینمایی می‌توانند هفته‌ای چند فیلم مانند "آپاراجیتو" نمایش دهند، بی‌آن که از واکنش منفی بینندگان نگران باشند.

وضعیتی که‌فعلا" بر روند نمایش فیلم در تلویزیون حاکم است، راه بجایی نخواهد برد و مشکلات، با نمایش خیل آثار خانوادگی سینمای ژاپن (گیریم که درمیان چند فیلم مثلا" از "کوروساوا"، "کوبایاشی" و یا "ازو" هم باشد) و یا تک و توکی آثار حادثه‌ای و جیمزباندی سینمای رومانی و یا سرزدن به سینمای آمریکا با فیلم‌های ظاهر صلاحی چون "بروبیکر" و یا یادکردن از سینمای بی‌رنگ و بو و بی‌خاصیت انگلستان (هرچند که این وسط، یک‌باره سر و کله فیلمی از "فردزینه‌من" هم پیدا شود — "مردی برای تمام فصول") و سرگردانی بین آثار سینماهای یوگسلاوی، بلغارستان، ایتالیا، مکزیک، استرالیا، چین و ... حل نخواهد شد. سرانجام فیلم‌های خانوادگی ژاپنی بینندگانشان را خسته خواهند کرد، عملیات جیمزباندهای رومانیایی لبخند تمسخر بر لب‌ها خواهد آورد و برادر برادر گفتن‌های قهرمانان جنگ میهنی چین، خشمگین‌شان خواهد کرد و در نهایت، نمایش اثر مزورانه و بی‌ارزشی چون "بروبیکر" (اگر با آگاهی و وقوف همراه نباشد) مانند شهد در کامشان ریخته خواهد شد. اشتباه نشود، ما مخالف نمایش فیلم‌های گیرا و سرگرم‌کننده نیستیم اما نمایش این آثار، به‌علت سرخوردگی بینندگان از فیلم‌های سینمایی خسته‌کننده و یکنواختی که برنامه‌های تلویزیون را پر می‌کند، راه را بر هرگونه تفکر بر واقعیت‌های اجتماعی موجود در فیلم می‌بندد و تماشاگر را مجذوب لحظه‌های نمایشی و هیجان‌انگیز اثر می‌سازد.

می‌توان با یک برنامه‌ریزی صحیح و آگاهانه، و انتخاب یک سری فیلم از سینمای خوب و قابل تامل کشورها، و نمایش این آثار همراه با گفتاری کوتاه ــ ولی آگاه کننده ــ در ابتدا و پایان اثر (این گفتار علیرغم تردید احتمالی می‌تواند شیرین، جالب و آموزنده هم باشد)، بتدریج و در مرحله اول یک سلیقه ناخودآگاه و در مرحله بعد یک دید اصیل سینمایی در تماشاگران ایجاد کرد. البته برنامه‌های سینمایی دو شبکه، می‌توانند یاور با ارزشی در طی این مسیر طولانی و سخت باشند، ولی درحال حاضر با تمام کوششی که سازندگان



و نویسندگان برنامه‌های سینمایی برای معرفی و شناساندن سینمای خوب که همراه با نقطه نظر‌های پذیرفته شده زیبایی شناسانه باشد از خود نشان می‌دهند، با بررسی فیلم‌های سینمایی تلویزیون درمی‌یابیم که این دو جریان عملاً در دو مسیر و در دو جهت خلاف یکدیگر جلو می‌روند و فیلم‌هایی سینمایی نه‌تنها تکمیل ــ کننده تئوری‌های برنامه‌های سینمایی نیستند، و حتی بیشتر با عرضه آثار بی‌محتوا و نازل، کوششهای آن دسته اول عملاً " بی‌ثمر باقی می ــ ماند.

ژاپن پیشتاز بود!

بهرحال نگاهی می‌اندازیم به‌وضع فیلم‌های سینمایی که در سال گذشته از شبکه اول سیمای جمهوری اسلامی ایران دیده‌ایم (تا تاریخ جمعه ۱۴ بهمن ماه ۱۳۶۲).

در سال گذشته، کشور ژاپن با ۲۴ فیلم، در صدر لیست فیلم‌های سینمایی تلویزیون می‌ــ نشیند. فیلم‌های ژاپنی سال ۶۲ عبارت بودند از:

سامورایی و سکه (نمایش در تاریخ ۱/۲)، آن‌سال‌های‌خوش (۱/۱۲)، طولانی‌ترین تونل (۱/۱۳)، بچه خرس‌های قطبی (نقاشی متحرک ۲/۲)، به‌سوی زندگی (۲/۲)، داستان آلاسکا (۲/۷)، نوریکو (۲/۱۶)، خواب گنه‌کاران (کوروساوا، ۲/۳۰)، فانوس دریایی (۳/۷)، خوشبختی برای ما (۳/۱۳)، قتل عمد (۳/۲۰)، هرگز نمیر مادر (۳/۲۷)، دریای خشمگین (۴/۱۷)، افسانه دلاوران (۴/۳۱، تکرار شده در تاریخ ۱۱/۵)، سنگریزه‌ای کنار جاده (۵/۱۴)، گذرگاه نوموگی (۶/۴)، درشکه‌چی (۶/۲۵)، شکارچی‌ ببر (۷/۸)، قتل (۷/۲۲)، کلاغ زرد (۸/۲۵)، توسن بادپا (۹/۱۱)، از هم بیگانه بودن آسان نیست (۹/۲۵)، افسانه یوگی (نقاشی متحرک، ۱۰/۹) و روباه قطبی (مستند، ۱۰/۱۹).

لیست بلندی است بدون نقطه‌نظر جالبی. بجز "خواب گنه‌کاران" و "طولانی‌ترین تونل"، و در سطحی پایین‌تر "کلاغ زرد". بقیه هم آثار تجارتی و سطح پایین سینمای ژاپن هستند.

پس از ژاپن نوبت به‌انگلستان می‌رسد با یازده‌فیلم، که عبارتند از:

سر بزنگاه (۱/۴، تکرار نمایش در ۹/۳۰)، پرواز در آسمان‌ها (تکراری، ۳/۹)، شب به‌یاد ماندنی (۵/۲۹، تکرار نمایش در ۹/۱۶)، نبرد در مهتاب (تکراری، ۴/۹)، الیور تویست (۶/۱۱)، کرامول (۶/۲۷)، دوست بچه‌ها (۶/۳۰)، دکتر استرنج لاو (تکراری، ۹/۸)، مردی برای تمام فصول (۱۰/۱)، زندگی برای روت (تکراری، ۱۰/۲۸)، جاده صاف‌کن (۱۱/۱۴). هیچ یک از این فیلمها بجز "مردی برای تمام فصول" و "دکتر استرنج لاو" آثار قابل اهمیتی نیستند.

بعد از این دو کشور، آمریکا با ده فیلم قرار می‌گیرد:

پنجه گربه (۱/۱)، رابین هود (نقاشی متحرک، ۱/۱۲)، تعقیب شمالی (تکراری، ۵/۲۶)، شرق جاوه (بارها تکرار شده، ۷/۶)، کاپریکورن یک (تکراری، ۷/۱۳)، ناپدید شدن پرواز ۴۱۲ (بخشی از یک سریال قدیمی و تکراری، ۸/۱۸)، نفت (تکراری، ۹/۲)، معجزه‌گر (تکراری ۱۰/۲۱)، سرگذشت بالن بزرگ (۱۰/۲۳)، بروبیگر (۱۰/۳۰).

در این مجموعه بجز "معجزه‌گر" و "تعقیب شمالی" (آن هم بخاطر نام کارگردانش، رائول والش)، بقیه آثار قابل توجهی نیستند.

بعد از آمریکا، کشور رومانی با ۵ فیلم قراردارد:

خشم (۱/۳)، دوئل (۱/۵)، بازداشتگاه مامولا (۴/۳)، اتوبوسی بسوی مرگ (۴/۲۱، که این اواخر هم مجدداً " نمایشش تکرار شد)، دو هافتایم در جهنم (۴/۲۲).

پنج فیلمی که برخی از آنان ارزش‌های سرگرم کنندگی مختصری داشتند (مانند اتوبوسی بسوی مرگ) و نشان دهنده سینمایی هستند که‌کاملا" چشم به‌سینمای تجارتی اروپا و آمریکا دارد.

بعد از رومانی کشور ایتالیا قرار دارد با ۴ فیلم:

فیلم شاخص در سینمای نئورئالیسم یعنی "دزد دوچرخه" (تکراری، ۷/۲۹)، خــود فروختگان (۸/۶)، کشتار در رم (تکراری، ۱۰/۱۶)، هرگز دیر نیست (۱۱/۷).

درباره فیلم اول صحبت فراوان شده است، فیلم دوم بخاطر حذفهایی که در آن صورت گرفته و جریان داستان فیلم را عوض‌کرده بود، قابل بررسی نیست، فیلم سوم بمناسبت آغاز سال مسیحی نمایش داده شد که ما رابطه‌اش را نفهمیدیم و فیلم چهارم هم یک فیلم بسیار کهنه انباری بود.

بعد از ایتالیا، نوبت به‌یوگسلاوی می‌رسد، با ۳ فیلم:

گلی برای مژگا (تکراری، ۱/۲)، راز جیب شیطان (۵/۲۱) و قطار در برف (تکراری، ۹/۱۸)، هیچ‌کدام بجز فیلم آخر ارزش‌های قابل بحثی ندارند.

میرسیم به‌کشورهایی که هرکدام دو فیلم داشته‌اند، مثل شوروی با فیلم‌های شهر شر و شوک (۱/۵) و کودتا (تکراری، ۷/۲۷)، که آثار قابل توجهی نیستند. چین نیز با دو فیلم رزمندگان دشت (تکراری، ۷/۱) و جنگ تونل (۷/۱۵) نشان می‌دهد که سینمای این کشور تازه در آغاز راه است و برای طرح مسایلی مثل جنگ‌های میهنی احتیاج به‌تجربه بیشتر و سینماگران مجرب‌تر دارد.

فرانسه، دو فیلم بینوایان (۲/۲۱)، و گاو و زندانی (تکراری، ۱۰/۷) را داشت که درواقع ارزش این دو فیلم در مثل از مجموعه ۹ فیلم سینمای آمریکا بیشتر بود. ایران با دو فیلم طلوع (۵/۲۸) و خانه آقای حقدوست (۱۱/۱۲)، که دومی با حذف یک صحنه و صدای بسیار بد به‌نمایش درآمد، جایی در این لیست بدست می‌آورد.

دو فیلم نیز بنام‌های گذرگاه (تکراری، ۶/۲) و بچه‌های دهکده (۸/۱۳) داشتیم که دقیقاً " نمی‌دانیم ساخته کدام کشور اروپای شرقی است.

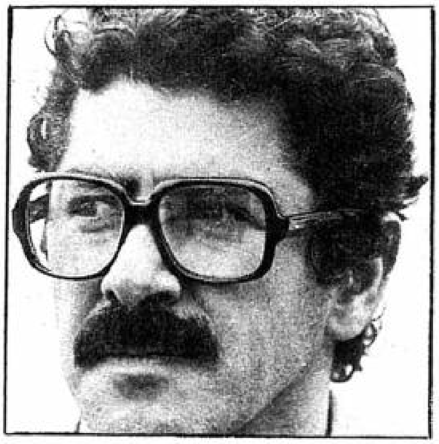
الجزایر با فیلم "وقایع سال‌های آتش" (تکراری، ۸/۱۱)، استرالیا با "پسر طوفان" (تکراری، ۶/۲۳)، ایرلند با "قلعه شجاعان" (۶/۱۸)، کره شمالی با "دختر گلفروش" (۱/۲۶)، هند با "آپاراجیتو" (۳/۶)، بلغارستان با "سربازها" (۸/۲۷)، کوبا با "گشت مرزی" (تکراری، ۵/۱۹) و فلسطین با

بقیه‌در‌صفحه ۸۳

بازیگری در سینمای ایران

گفتگو با: فرامرز قریبیان

دوست دارم در یک نقش کمدی بازی کنم



"فرامرز قریبیان" درسال ۱۳۲۰ درتهران متولد شده است. خیابان آبشارو بازارچهٔ نواب و کوچه دردار، ماوای‌دوران کودکی و نوجوانیش بود. در دبستان ترقی، دورهٔ تحصیلات ابتدایی را گذراند و بعد، به دبیرستان "بدر" رفت. سالها بعد، در فیلم "گوزنها"، باردیگر به همانجا رفت و پنجهٔ خون آلودش را به دیوارمدرسه کشید و نگاه حسرتبارش را به جوانهایی که‌در زمین والیبال مدرسه بازی می‌کردند، دوخت. "حالا هم گاه و بیگاه، سری به‌آنجا وبازارچهٔ‌نواب می‌زنم. هربار پرسه‌زدن درآن کوچه‌های پیچ‌درپیچ، برایم خاطره‌انگیز است."

قریبیان، از سال ۱۳۵۲، کار بازیگری را به‌طور مداوم شروع کرد و از معدودبازیگران سینمای ایران است که پس‌از انقلاب نیز به‌کارش ادامه می‌دهد. فیلم‌شناسی:

خاک(۱۳۵۲)، صلوه‌ظهر، گوزنها (۱۳۵۳)، چشم انتظار (۱۳۵۴)، غزل(۱۳۵۵)، خاتون، سرباز (۱۳۵۶)، جنگ اطهر، سایه‌های بلند باد، امشب اشکی می‌ریزد (هرسه‌فیلم تولید ۱۳۵۶، نمایش در سال ۱۳۵۸)، سفیر، بازرس ویژه، پرونده (۱۳۶۲)، عفریت، پایگاه جهنمی، ریشه درخون، سناتور (آماده نمایش ودردست تولید).

■ چگونه احساس کردید که می‌توانید یک بازیگر سینما شوید؟

ــ از زمانی که بیاد می‌آورم، از دوران‌کودکی و نوجوانی، به تنها حرفه‌ای که فکر می‌کردم، بازیگری بود. من و کیمیایی و منفردزاده، از همان هنگام با هم دوست بودیم و همیشه علاقه داشتیم در زمینهٔ سینما کار کنیم. کیمیایی دوست داشت کارگردان شود. در پانزده شانزده سالگی، بدون این‌که بازیگری را تجربه کرده باشم، حس کردم از عهدهٔ کاری که به‌آن‌علاقه دارم، برمی‌آیم. گاهی نزد ساموئل خاچیکیان می‌رفتیم و او هم خوب از ما استقبال می‌کرد. در سال ۱۳۴۵، پس از آن‌که کیمیایی در فیلم "خداحافظ تهران" در سمت دستیار خاچیکیان کار کرد، قرار شد که فیلم "بیگانه بیا" را برای برادران اخوان کارگردانی کند. اخوانها، ابتدا از او خواستند که یک فصل از این فیلم را به طور آزمایشی بسازد. کیمیایی هم، این فصل آزمایشی را با شرکت من و احمدرضا احمدی ساخت. نتیجه این شد که تهیه‌کنندگان فیلم با دیدن آن، رضایت دادند که کیمیایی فیلم را کارگردانی کند، اما گفتند باید از بازیگرانی که خودشان تعیین می‌کنند استفاده شود. بعدها، بجای من و احمدی، بهروز وثوقی و فرخ ساجدی بازی کردند و من در این فیلم، دستیار کیمیایی بودم و در یک صحنه هم بازی کردم.

■ وقتی آن فصل آزمایشی را دیدید، بازی خودتان چطور بود؟

ــ خوب نبود! هم در آن فصل آزمایشی، و هم در آن نقش کوتاه که در فیلم بازی کردم، از کارم راضی نبودم. اما ناامید نشدم و مطمئن بودم که می‌توانم با کسب تجربه و مطالعه، موفق شوم.

در آن زمان، می‌دانید که وارد شدن به سینما به دلیل باندبازیها و روابطی که وجود داشت، بسیار دشوار بود و کیمیایی هم هنوز موقعیتی نداشت که بتواند مرا به تهیه‌کننده‌اش بقبولاند، کما این‌که خود او هم خیلی مشکل این کار را شروع کرد. پس‌از بیگانه بیا، تصمیم گرفتم که برای تجربه‌اندوزی به خارج بروم و به صورت بهتری برگردم، چون کار پشت دوربین، کار من نبود. در سال ۱۳۴۶ به آمریکا رفتم و از آنجا که وضع مالی خوبی نداشتم، ناچار شدم مدتی کارکنم و پس از مقداری پس‌انداز و آموختن زبان، حدود دو سال بعد، در رشتهٔ بازیگری مدرسهٔ "ویژوال آرت" ثبت‌نام کردم.

■ دوره‌های آموزشی در آنجا چگونه بود؟

ــ آموزش عملی و نظری توام بود. گاهی هم ما را به پشت صحنهٔ فیلمها می‌بردند که البته برای من تازگی نداشت. پس‌از حدود یک سال و نیم، از کیمیایی نامه‌ای برایم رسید که از من خواسته بود اگر هنوز علاقه به کار دارم، به ایران برگردم، زیرا اوفیلم "بلوچ" را هم ساخته بود و به موقعیتی رسیده بود که می‌توانست نظرش را به تهیه‌کننده‌اش بقبولاند. تحصیل در خارج را ناتمام رها کردم و به ایران بازگشتم. کیمیایی در تدارک ساختن فیلم "زخمی‌ها" بود که ممکن نشد، و ۹ ماه بعد، فیلم "خاک" را شروع کرد که من در آن بازی کردم.

■ آن دوره‌ای که در خارج دیدید، چقدر در کارتان به شما کمک کرد؟

ــ مسلما آموزش دیدن می‌تواند کمک‌زیادی برای یک بازگیر باشد، به ویژه از نظر تکنیکی. اما آنچه بیشتر اهمیت دارد، استعداد است که به نظر من، ذاتی است.

در آنجا، من و چند تن از ایرانیان‌دیگر، مبلغی روی هم گذاشتیم که شاید بتوانیم یک فیلم سینمایی بسازیم. البته ابتدا قصد داشتیم یک فیلم کوتاه ۲۰ دقیقه‌ای بسازیم. با پطرس پالیان برای فیلمبرداری آن تماس گرفتیم و او پیشنهاد کرد مبلغ بیشتری در نظر بگیرید و یک فیلم سینمایی بسازید که بشود آن را در سینماهای ایران هم به نمایش گذاشت. ما هم پذیرفتیم، اما در عمل به نتیجه نرسیدیم: پولمان کم آمد و فیلم نیمه‌کاره ماند.

■ گفتید که دیدار از پشت صحنهٔ فیلمها در آنجا، برایتان تازگی نداشت، چون در ایران دیده بودید. آیا شکل متفاوت کار آنها، تجربهٔ تازه‌ای نبود؟ مثلا در ایران دیده باشید که بازیگری بجای جمله گفتن، شماره می‌کند و آنجا صدابرداری سرصحنه است.

ــ راستش منهم دربارهٔ شماره‌خوانی بازیگران ایرانی زیاد شنیده‌ام، اما خودم تا بحال ندیده‌ام.

■ سوفله کردن چطور؟

ــ بله، دیده‌ام. و به نظرم کار درستی نیست، زیرا به کار بازیگر لطمه می‌زند. کمترین کاری که یک بازیگر باید انجام دهد، بخاطر سپردن دیالوگهایش‌است. به هر حال تجربه‌های تکنیکی درآنجا، بسیار موثر بود.

■ پس از آن‌که کار بازیگری را آغاز کردید، آیا به مطالعهٔ نظری در این باره هم ادامه دادید؟

ــ خیر، ازآن‌پس مطالعه‌ام دربارهٔ‌بازیگری قطع شد.

■ فکر نمی‌کنید این یک کمبود باشد؟

ــ چرا، شاید کوتاهی کرده باشم. البته نمی‌دانم که آیا کتابهایی در این زمینه ترجمه یا نوشته شده است یا نه.

■ مثلا یک کتاب پایه دربارهٔ بازیگری از استانیسلاوسکی که ترجمه هم شده است، خوانده‌اید؟

ــ نه.

■ و هیچ احتیاجی هم احساس نکرده‌اید؟

ــ تردیدی نیست که بازیگر، همواره نیازمند آموختن است، من نمی‌دانستم که چنین کتابی وجود دارد. حتما آن را خواهم خواند.

■ شما معمولا برای کارگردان بازی می‌کنید یا اجازه می‌دهید که کارگردان از شما بازی بگیرد؟

ــ معمولا آنچه کارگردان می‌خواهد، بازیگر باید اجرا کند. البته مواردی هم مربوط‌به ذات و استعداد بازیگر می‌شود.

■ به نظر شما آیا کارگردان الگویی باید به بازیگر بدهد؟

ـ اگر کارگردان الگو به بازیگر بدهد و او اجرا کند، می‌شود تقلید. کارگردانهایی هستند که می‌آیند و نقش را بازی می‌کنند و از بازیگر می‌خواهند که مثل آنها بازی کند. این به نظر من بازیگری نیست. کارگردان باید به بازیگر بگوید چه می‌خواهد و بازی را به عهدهٔ بازیگر بگذارد. اگر مورد قبولش بود که هیچ، و اگر نبود، توضیح بیشتری بدهد. بازیگر خوب، آن است که توضیحات کافی کارگردان را درک کند و بتواند بازی مورد نظر او را ارائه دهد.

■ از آنجا که بازیگری یک کار حسی و عاطفی است، آیا لازم است که بین کارگردان و بازیگر، تفاهم عاطفی و حسی وجود داشته باشد؟

ـ البته اگر چنین تفاهمی برقرار باشد، نتیجهٔ کار بهتر خواهد بود. این تفاهم، اصولا در کل افرادی که فیلم را می‌سازند، باید وجود داشته باشد تا فیلم موفق شود.

■ آیا صدابرداری سرصحنه، به نظر شما می‌تواند باعث ارتقاء سطح بازیگری در سینمای ایران شود؟

ـ اگر ما دارای امکانات صدابرداری سرصحنه بشویم، و صدابردارهای خوب هم داشته باشیم، بله.

■ یعنی چنین امکاناتی اکنون نداریم؟

ـ خیر. من فیلم "سایه‌های بلند باد" را با صدابرداری سرصحنه بازی کرده‌ام که تجربهٔ موفقی هم بود. البته برای این فیلم، از امکانات خارجی استفاده شده بود. اکنون که چنین امکاناتی در داخل کشور نداریم، و فیلمها باید در استودیو صداگذاری شود، به نظر من بهتر است دوبلورها صحبت کنند، و نه خود بازیگران. زیرا بازیگران، در پشت میکروفون استودیو، حرفه‌ای نیستند.

■ اگر امکانات صدابرداری سرصحنه در ایران فراهم شود، مسئلهٔ عادت تماشاگر مبتنی بر ضرورت خوش‌صدا بودن بازیگر چه می‌شود؟

ـ این صرفا یک عادت است و به مرور، جایش را به عادت دیگری می‌دهد. در تمام دنیا هم که بازیگران سینما بجای خودشان صحبت می‌کنند، می‌بینیم که عموما افراد خوش‌صدایی نیستند اما این بسیار عادی و پذیرفتنی به نظر می‌رسد.

■ بازیگر ایرانی، از وقتی که بازی در فیلمی را می‌پذیرد، تا وقتی که جلوی دوربین می‌رود، می‌داند که سرانجام در استودیو، یک دوبلور خوش‌صدا بجای او صحبت خواهد کرد. این موضوع به هنگام بازی و بیان جمله‌ها، با توجه به تاثیری که کلام در حس بازیگر دارد، چه تاثیری می‌گذارد؟

ـ بستگی به خود بازیگر دارد. من در بازی، کلماتم را همان‌گونه ادا می‌کنم که اگر قرار باشد صدا را سرصحنه ضبط کنند. برایم فرقی نمی‌کند. اگر یک "و" از جمله‌ام جا بیندازم، حتی اگر کارگردان هم ایراد نگیرد، خواهش می‌کنم که صحنه تکرار شود.

■ در میان تجربه‌هایی که داشته‌اید، کدام شکل از ارتباط بین خود و کارگردان را برای ارائهٔ کار بهتر، موفقتر یافته‌اید؟



"کار با صدای سرصحنه در "سایه‌های بلند باد" موفقیت‌آمیز بود." ـ قریبیان در نمایی از فیلم

ـ در این مورد، می‌توانم کیمیایی را مثال بزنم که خیلی در ایجاد رابطه با بازیگرش موفق است. او در نشستی که با بازیگرش قبل از فیلمبرداری دارد، آنچه می‌خواهد می‌گوید، و او را کاملا در فضا قرار می‌دهد که اگر بازیگر خوبی باشد، به این ترتیب کارش حاصل خوبی خواهد داشت. صباغزاده هم در تجربهٔ همکاری که با هم داشته‌ایم ـ پرونده و سناتور ـ همین روش را دارد.

■ در مورد خاص کیمیایی، آیا آن ارتباط که گفتید جدای از دوستی دوران کودکی و نوجوانی و جوانی شما بود و یا آن هم تاثیر داشت؟

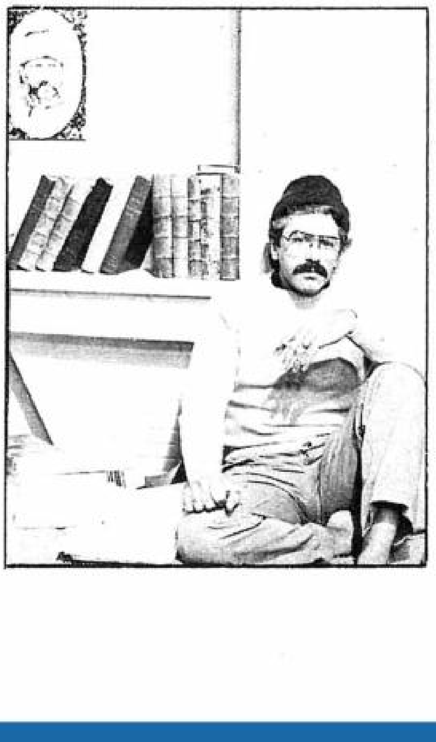
ـ ارتباطی که گفتم، منحصر به کار در فیلم می‌شود.

■ از هنگامی که فیلمنامه‌ای را می‌خوانید و تصمیم می‌گیرید در آن فیلم بازی کنید، چه مراحلی را برای آماده کردن خود طی می‌کنید؟

ـ در فرصتی که تا فیلمبرداری دارم، سعی می‌کنم خودم را به شخصیتی که باید بازی کنم، نزدیک کنم و آن آدم بشوم.

■ آیا این کوشش شما، بیشتر بر محور خود فیلمنامه دور می‌زند و یا شامل مطالعات بیرونی هم می‌شود؟

"سعی دارم به شخصیتی که باید بازی کنم، نزدیک شوم." ـ نمایی از فیلم "جنگ اطهر"



ـ مسلما شامل مطالعات بیرونی هم می‌شود اما بیشتر، از طریق گفتگو با کارگردان، به ویژه اگر فیلمنامه‌نویس هم، خودش باشد. نمونه موفق دیگری که داشته‌ام، فیلم "ریشه در خون" است. سیروس الوند هم یکی از فیلمسازانی است که خوب با بازیگر رابطه برقرار می‌کند.

■ برای روشن‌تر شدن مورد مطالعات بیرونی، فیلم "سفیر" را مثال می‌زنیم که شخصیت "قیس ابن مسهر"، مربوط به دورهٔ ما نیست و شما شناخت عینی از آن ـ و امکاناتش را هم ـ نداشته‌اید. چگونه خود را به چنین شخصیتی نزدیک کردید؟

ـ متاسفانه در فیلم "سفیر"، این مشکل را داشتم. من تاریخ اسلام را خواندم اما درباره این شخصیت، بیشتر از یک خط به اشاره، نیافتم. جایی را هم نداشتم که بگردم و توضیح بیشتری دربارهٔ آن پیدا کنم.

■ پس آن منابعی که در نوشتن فیلمنامه مورد استفاده قرار گرفت، چه بود؟

ـ آنها هم از همان یک خط اشاره استفاده کردند. آن اشاره این بود که "قیس ابن مسهر هم پس از مسلم ابن عقیل برای همان ماموریت به کوفه رفت و به سرنوشت او دچار شد." در نوشتن فیلمنامه، از این شباهت استفاده شد و در فیلم می‌بینیم که آنچه بر سر مسلم آمد، قیس نیز بدان گرفتار شد. بنابراین از حدیثها و روایتهای مربوط به مسلم ابن عقیل برای نوشتن فیلمنامه استفاده شد.

■ خوب در این مورد گویا محدودیت داشته‌اید، اما به طور مثال، از شخصیت آدمی روستایی مثل "رحمت‌پور" ـ در فیلم پرونده ـ چه شناختی داشتید؟

ـ من گرچه تهرانی هستم، اما روستایی‌زاده و آشنا با روستا هستم. در روستا بوده‌ام، زندگی کرده‌ام، و می‌شناسم. در چنین مواردی، علاوه بر تجربه‌های گذشته، سعی می‌کنم آدمی را نزدیک به آن ویژگیها پیدا کنم. در لباس پوشیدنش، راه رفتنش، حرف زدنش و حرکتهایش دقت می‌کنم تا به آنچه می‌خواهم بازی کنم، نزدیک شوم. در همین مورد فیلم "پرونده"، این کار را کردم.

■ نمونه‌های دیگری که چنین کوششی کردید، کدام بود؟

ـ در فیلم "خاک"، ....

■ خوب، شما آن الگوی روستایی را دیدید و در او دقت کردید. وقتی که تقلید خود را از او در فیلم پرونده دیدید، چقدر به هم نزدیک بود؟

ـ پرونده را یکی از کارهای خوبم می‌دانم. نه البته صددرصد موفق. این تصور من است، شاید هم اشتباه می‌کنم.

■ یک ویژگی کار شما، ریختن احساس در چشمهایتان است. این عمدی است یا غریزی؟

ـ این کاملا غریزی است. در سینما، چشم خیلی مهم است.

■ به طور طبیعی، در چشمهای شما غم وجود دارد. در فیلمها نیز، غالبا نقش آدمهایی را بازی می‌کنید که غمی بر آنها حاکم شده است. به نظر می‌رسد که این

ویژگی فیزیکی شما، به کمکتان می‌آید.

— بله، درست است.

■ **به هنگام فیلمبرداری، چه عواملی باعث اخلال در کار بازیگر می‌شود؟**

— مسئله‌ای اگر هست، مربوط به امکانات است که بر همه چیز از جمله کار بازیگر، تاثیر می‌گذارد.

■ **برای بازی در یک لحظهٔ عاطفی که خود آن را تجربه نکرده‌اید، آیا از تجربه‌های عاطفی که قبلا داشته‌اید و برایتان ملموس است استفاده می‌کنید؟**

— نه، چون وقتی که بازی می‌کنم، دیگر خودم را نمی‌شناسم. خودم را فراموش می‌کنم. هرلحظه که دوربین آماده باشد، منهم آماده‌ام.

■ **کدام یک از کارهایتان را موفق‌تر می‌دانید و بیشتر مورد علاقه‌تان است.**

— نقشهایم در فیلمهای گوزنها، سفیر، ریشه در خون، و سناتور. به دلیل علاقه‌ای که به خود این شخصیتها و روحیهٔ مهاجم و ستیزه‌جویشان دارم.

■ **شخصیتهایی که شما بازیگر نقش آنها بوده‌اید، جنبه‌های مشابهی داشته‌اند که شخصیت سینمایی‌تان را شکل داده‌اند. آیا فکر می‌کنید که اگر مثلا در یک نقش کمدی بازی کنید، موفق خواهید بود؟**

— البته من فکر می‌کنم نقشهایم، تفاوتهایی با هم داشته‌اند اما موارد مشابه هم به دلیل انتخاب کارگردانها بوده است. به هر حال، یکی از آرزوهایم، بازی در یک نقش‌کمدی است و فکر می‌کنم در چنین نقشی هم موفق باشم. متاسفانه چنین پیشنهادی نشده است و اصولا اکنون چنین فیلمهایی ساخته نمی‌شود.

■ **می‌توانید در مورد روشهایی که برای آماده کردن خود در یک لحظه دارید توضیح بدهید؟**

— این دقیقا غریزی است و متاسفانه نمی‌توانم توضیح بدهم. شاید خودم هم ندانم چگونه این کار را می‌کنم. من در چند ثانیه، جلوی دوربین اشک می‌ریزم، ولی خودم نمی‌دانم چطور. نمی‌دانم چطور توضیح بدهم.

■ **از هنگامی که به کار بازیگری علاقمند شدید، کدام بازیگر یا شخصیت سینمایی را الگو قرار دادید؟**

— من هم مثل بسیاری از هم‌سن‌وسالهایم، سینما را با سریالهای صاعقه و شزم و خنجر مقدس شناختم که در آن موقع، بازیگران آنها را نمی‌شناختم. بعد از آن سریالها، با "چارلی" آشنا شدم که هر بچه و بزرگی او را دوست داشت. بعدها، به کار "گاری کوپر" و "اسپنسر تریسی" علاقمند شدم...

■ **اکنون که بازیگر شده‌اید چطور؟**

— همچنان اسپنسر تریسی را یک الگو می‌دانم. اما به عنوان بازیگران مورد علاقه‌ام، می‌توانم از برت لانکستر، رابرت ردفورد، آل پاچینو، داستین هافمن و رابرت دونیرو نام ببرم.

■ **از ایرانیها چطور؟**

— کسی نبوده که به عنوان الگو برایم مطرح باشد، حتی در کودکی و نوجوانی.

■ **برای آن‌که معیاری از سلیقه و پسند شما به دست بیاید، کدام لحظه‌های خوب**



"آدمی را نزدیک به‌ویژگیهایی که باید بازی کنم، پیدا می‌کنم و در او دقیق می‌شوم. در فیلم "پرونده" این‌کار را کردم و آن‌را یکی از کارهای خوبم می‌دانم." قربیان در نمایی از فیلم.

بازیگری را از بازیگران مورد نظرتان به عنوان مثال، همیشه به خاطر می‌آورید؟

— خیلی زیاد است. مثلا همهٔ بازی داستین هافمن در فیلم "کابوی نیمه‌شب" و یا بازی گاری‌کوپر در دوئل پایانی فیلم "وراکروز".

■ **از بازیگران ایرانی هم لحظه‌ای را بخاطر می‌آورید؟**

— بله، بازی بهروز وثوقی در فیلم گوزنها، هنگامی که برای گرفتن هروئین به گرشا رئوفی التماس می‌کند.

■ **از لحظه‌های بازیگری خودتان چطور؟**

— خودم را بازیگر خوبی نمی‌دانم که لحظهٔ مثال‌زدنی را نمونه بیاورم. اما به عنوان یک احساس شخصی، صحنهٔ یادآوری خاطرات گذشته بین سید و قدرت در سر سفره، پس از آن‌که سالها میانشان جدایی افتاده بود، همیشه در خاطرم هست.

■ **تصفیه‌ای که در میان بازیگران و اصولا در کل سینمای ایران بر اثر انقلاب به وجود آمد، چه تاثیری داشته است؟**

— خیلی خوب بود. باندبازیها و دسته‌بندیها از بین رفته و فضای سالم‌تری به وجود آمده است.

■ **اما اکنون نقش اول بسیاری از فیلمها، در انحصار چند بازیگر معدود درآمده است. آیا این برای سینمای ایران یک ضعف است یا امتیاز؟**

— این ضعف است. خوشبختانه چهره‌های تازه‌ای آمده‌اند و بازیگران تئاتر هم به سینما روی آورده‌اند. امیدوارم همهٔ آنها موفق شوند و با گستردگی کار، رقابت سالمی ایجاد شود.

■ **پس از انقلاب، موقعیت اجتماعی بازیگران سینما چگونه است؟**

— با گذشته، بسیار متفاوت است. قبل از انقلاب، می‌دیدم که هنگام حضور بازیگران در مکانهای عمومی، مردم آنها را مسخره می‌کنند و متلک می‌گویند. البته برای خودم چنین‌موقعیتی پیش نیامده است، زیرا من فیلم مبتذل بازی نکرده‌ام و در چند فیلم بد هم، دست‌کم نقش مبتذل و قابل تمسخر نداشته‌ام ولی موارد بسیاری از تمسخر بازیگران دیگر دیده‌ام. پس از انقلاب، رفتار مردم با احترام توام شده است. این، هم به دلیل همان تصفیه است و هم به دلیل تفاوت فیلمهای قبل و بعد از انقلاب. زیرا فیلمهای بعدازانقلاب، اگر هم بد بوده‌اند، اغلب مبتذل نبوده‌اند و یا جنبه‌هایی به آن شکل که قبل از انقلاب برای ریشخند مردم داشت، در آنها نیست.

■ **از نظر موقعیت اقتصادی وضعیت بازیگران چگونه است؟**

— به غیر از چند نفری که آن‌هم از گذشته وضعیت خود را سر و سامان داده‌اند، بقیه بازیگران سینمای ایران زندگی متوسط و کمتر از متوسط دارند، زیرا از یک طرف تولید مطمئن بالا نرفته و از طرفی، دستمزدها متناسب با میزان تورم افزایش نیافته است. خود من باید سالی چهار فیلم بازی کنم تا زندگیم تامین باشد. اگر این چهار فیلم بشود سالی دو فیلم، بدهکار و درمانده می‌شوم. این تازه وضع من است که به نظر، پرکار می‌آیم. وای به حال کم‌کارها. آرزویم این است که سالی یک بار تئاتر کار کنم اما چون زندگیم تامین نیست، نمی‌توانم.

به نظر من، باید برای ارائهٔ پاره‌ای خدمات اقتصادی به افراد این حرفه، باید یک تشکل صنفی — مثل اتحادیه یا انجمن — به وجود بیاید. من فکر می‌کنم که اگر بازیگرها دور هم جمع شوند و تشکلی به وجود بیاورند، وزارت ارشاد هم می‌پذیرد و دست‌کم بازیگری به عنوان یک صنف، رسمیت پیدا می‌کند. همه باید دلهایشان را صاف کنند، دست به دست هم بدهند و مشکلات خود را به اتفاق، از میان بردارند.

■ **با فیلم "سناتور" که به شکل تعاونی تهیه می‌شود، شما علاوه بربازیگری، سهمی‌در تولید فیلم هم به‌عهده گرفته‌اید. در این نخستین تجربهٔ مستقیم تولید فیلم، چه مشکلاتی را برسر راه دیده‌اید؟**

— با این تجربه، مقداری با مشکلات آشنا شده‌ام. مشکلاتی که همیشه بوده و برخی از آنها، بسیار پیش پا افتاده و به‌سرعت قابل رفع است. این مسائل همیشه گفته شده، اما تکرار آن هم بی‌فایده نیست. یکی از آنها، مسئلهٔ نگاتیو است که الان بیشتر فیلمسازان ناچارند از نگاتیو آگفا استفاده کنند، در حالی‌که به‌عقیدهٔ همهٔ فیلمبردارها، آگفا بدترین نوع‌نگاتیو است. حتی خود تولید کنندگان این‌نگاتیو از آن استفاده نمی‌کنند وآن را برای صدور به‌کشورهایی که تولیدنگاتیو ندارند، می‌سازند. دولت می‌تواند نگاتیو کداک که‌بهتر است، واردکند. ما که داریم پول می‌دهیم، چرا نوع‌بهترش رانخریم؟

ازنظر وسایل فیلمبرداری هم، همیشه کمبود داشته‌ایم و داریم. پنج فیلم‌که جلوی دوربین می‌رود، فیلم بعدی را نمی‌شود شروع کرد باید منتظر ماند، و این آزاردهنده است.

مسائل بسیار دیگری نیز هست که باید درباره‌اش اندیشید و روشهای بهتری پیش گرفت. شنیده‌ام صحبت‌هایی هست که ۲۵ درصد عوارض شهرداری از فروش فیلمهای ایرانی حذف‌شود که اگر چنین شود، کمک بزرگی به‌تولید داخلی می‌شود. ■

موسیقی متن در سینمای ایران

گفتگو با: محمدرضا علیقلی

محمدرضا علیقلی فعالیتهایش را به‌عنوان هنرجوی موسیقی از کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان شروع کرده است. برای نمایشهای کشتارگاه، تدبیر، شویک درجنگ جهانی دوم، اولدوز و کلاغها، و سبزه‌دوست بچه‌ها موسیقی ساخته و فعالیتهای تلویزیونی خود را با مجموعه "مثل آباد" آغاز کرده است. وی تابحال برای فیلمهای بزرگترین قندیل غار، خط خونین پیروزی، نیت، جای پای قدیر، کوچک ولی خطرناک و قسمتهائی از مجموعه‌تلویزیونی هنرمندان گمنام، موسیقی نوشته است. علیقلی هم‌اکنون برای مجموعه‌های داستان ریاضی‌دانان ومخمصه موسیقی می‌سازد.

ساختن‌موسیقی متن فیلمهای سینمایی رهایی، بازجویی، و یاد، انگیزهٔ گفتگو باوی است.

■ ویژگیهای موسیقی فیلم و تفاوت آن با دیگر انواع موسیقی چیست؟

ــ پاسخ به‌این سوءال بحثی گسترده و طولانی را می‌طلبد که سعی می‌کنم بطور خلاصه به‌آن بپردازم:

موسیقی فیلم در وهله اول به‌بیان کاملتر تصویرها به‌عنوان یکی از عوامل دراماتیک کمک می‌کند، البته نه به‌این معنا که موسیقی نجات‌دهنده فیلمی است که از لحاظ ساخت و بیان مفاهیمش ضعیف است. موسیقی فیلم کاربرد‌های مختلفی دارد، در یک فیلم، شخصیتهایی با روحیه‌های گوناگون وجود دارند که هرکدام را می‌توان با یک جملهٔ موسیقی معرفی کرد. طبیعی است هرجا که جمله‌ای موزیکال شنیده می‌شود، تماشاگر را به‌یاد همان شخصیتی می‌اندازد که قبلا" با آن جملهٔ موزیکال معرفی شده است، حتی در بعضی از صحنه‌های فیلم می‌توان بدون حضور شخصیت مزبور، با استفاده از موسیقی، احساس حضور آن شخصیت را به‌تماشاگر منتقل کرد. موسیقی فیلم به‌بیان دقیقتر احساسات و عواطف شخصیتها در موقعیتهای مختلف از جمله عشق، انتظار، مرگ، اندوه، فرار، تعقیب و ... کمک می‌کند.
چون فیلم انواع مختلفی دارد، مثل فیلمهای پلیسی، کمدی، ترسناک، تاریخی، افسانه/ علمی، موزیکال، مستند، و ... بنابراین موسیقی هرکدام از این انواع دارای ویژگی‌های خاصی است. مثلا" موسیقی یک فیلم کمدی، ریتم و فرم خاص خودش را دارد و در ساختمان آن از نظر ارکستراسیون، سازها رنگ و نقش ویژه‌ای را دارند.

به‌طور کلی می‌توان گفت که ویژگی موسیقی فیلم هماهنگی آن با ریتم درونی و بیرونی صحنه‌های فیلم است. گاه موسیقی فیلم می‌تواند به‌نوعی جایگزین افکت (صداهای زمینه) باشد، و به‌فضا سازی در فیلم کمک کند. یعنی در بعضی صحنه‌ها افکتی موزیکال داشته باشیم که این‌نوع موسیقی می‌تواند هم بیانگر احساسات و حالتهای روحی مختلف، و هم جایگزین افکت باشد که به‌فضاسازی فیلم یاری رساند. مانند موسیقی متن فیلم "کوایدان"
این‌ها همه جزیی از کاربردهای موسیقی در فیلم است. ما در موسیقی فیلم با عوامل زیادی روبرو هستیم که در دیگر انواع موسیقی این عوامل به‌طور مشخص نقشی ندارند، اما بدیهی



هر آهنگسازی نمی‌تواند موسیقی فیلم بسازد

است که یک موسیقی فیلم، جدا از قصه، تصویرها، و سایر مسائلی که در فیلم مطرح است، باید ویژگیهای اصلی یک قطعهٔ موسیقی را نیز داشته باشد. در کتابی که هم‌اکنون مشغول نوشتن آن هستم، سعی کردم این بحث را بطور دقیقتری بررسی کنم.

■ شناخت آهنگساز متن فیلم از سینما، چقدر باید باشد؟

ــ می‌دانیم که در سینما، تصویرها دارای ارزشهای گوناگونی است. به‌عنوان مثال، ارزش احساسی یک نمای درشت، چندین برابر یک نمای دور است. و در واقع آهنگساز از تصاویر الهام می‌گیرد. بنابراین شناخت ارزش‌های تصاویر و روابط بین آنها در نوشتن موسیقی، آهنگساز را یاری می‌رساند. برای همین است که هر آهنگسازی نمی‌تواند موسیقی فیلم نیز بنویسد.

■ در این کار، تحصیلات و آگاهی‌های آکادمیک چقدر موءثر است؟

ــ طبیعی است که هر بخشی از هنر برای بیان بهتر، نیاز به‌تخصص و شناخت علمی دارد. البته نقش تجربه را در این مورد نباید دست کم گرفت، بخصوص در نوشتن موسیقی فیلم که‌از خصوصیتهای ویژه‌ای‌برخوردار است.

■ راجع به‌موسیقی متن فیلم‌های ایرانی چه نظری دارید؟

ــ البته مبحث موسیقی فیلم در ایران، جدا از فیلمسازی نیست. و از آنجا که فیلم‌هایی که از ارزشی برخوردار باشندتا بتوان در مورد آنها بحث کرد از تعداد انگشتان دست تجاوز نمی‌کند، بنابراین موسیقی فیلم همان کاستی‌هایی را دارد که فیلمهای ایرانی دارند. مگر چندتا فیلم خوب ساخته شده که بتوان در مورد موسیقی آن بحث کرد؟ تعداد فیلمهای خوب انگشت‌شمار است، و حتی بعضی از آنها فاقد موسیقی هستند. پس می‌توان گفت که موسیقی فیلم در ایران هنوز جوان است.

■ نقش موسیقی ایرانی در سینمای ایران‌چه می‌تواند باشد؟

ــ همانطوری که یک فیلم ایرانی باید ریشه در فرهنگ و سنت‌های ایران داشته باشد، طبیعی است که آهنگساز آن نیز باید موسیقی‌اش هویت ایرانی داشته باشد. به‌اعتقاد من، نقش موسیقی ایرانی در فیلمها حائز اهمیت فراوان است.

■ رابطه آهنگساز با کارگردان فیلم چگونه باشد باشد؟

ــ رابطهٔ آهنگساز با کارگردان، همان رابطه‌یی است که بین کارگردان و سایر عوامل فنی وجود دارد. آهنگساز خلاقیت خود را باید در خدمت اندیشهٔ فیلم و کارگردان قرار دهد، زیرا در نهایت تصمیم‌گیرندهٔ نهایی فیلم، کارگردان است نه‌آهنگساز و یا دیگر عوامل.

■ چه روشی در ساختن موسیقی متن یک فیلم دارید؟

ــ بعد از خواندن فیلمنامه و دیدن فیلم در مرحلهٔ رافکات، اتودهای مختلفی را می‌نویسم و بعد در مرحلهٔ فاین‌کات فیلم، صحنه‌هایی را که طبق نظر کارگردان و خودم می‌بایستی موسیقی برایشان نوشت، زمان‌بندی و شروع به‌نوشتن دقیق موسیقی می‌کنم. معمولا" یک موتیف یا یک جملهٔ بزرگ موسیقی را به‌عنوان محور اصلی موسیقی فیلم که بیان کنندهٔ کل موضوع و فضای فیلم باشد می‌نویسم و لحظه‌های مختلف فیلم را که زمان‌بندی شده، براساس این محور بسط و گسترش می‌دهم و آن رابرای اجرا آماده می‌کنم.

■ درحال حاضر چه روشی برای قبول کار دارید؟

ــ معمولا" پس از دیدن فیلم، طبق معیارهایی که برای خود دارم، آن را ارزش گذاری و طبق آن کار را قبول یا رد می‌کنم. چنانکه فیلم‌های زیادی را که به دلیل این‌که بامعیارهایم نزدیکی نداشتند، رد کردم. سعی کرده‌ام در شرایط سخت کنونی که فیلمسازی با مشکلات بسیارزیادی روبروست، فیلم‌هایی راکه از ارزشهای نسبی برخوردار هستند، انتخاب کنم.

بقیه در صفحه ۸۳

پوسترسازی درسینمای ایران

گفتگو با: مرتضی ممیز



* گرچه گرافیک در ایران سابقهٔ زیادی دارد، اما به شکل آکادمیک مدت زیادی نیست که به آن پرداخته شده است.

* سفارش‌دهنده است که سلیقهٔ مردم را می‌سازد.

پوستر، شناسنامهٔ فیلم است

■ در شمارهٔ هشتم ماهنامهٔ فیلم مطلبی داشتیم با عنوان "پوسترسازی در سینما" که تاریخچهٔ مختصری بود از پیدایش این‌هنر، همزمان با ظهور پدیدهٔ سینما. برای آشنایی بیشتر خوانندگان با هنر پوسترسازی برای فیلم و ویژگیهای آن در سینمای ایران درنظر داریم سلسله مطالبی دراین‌زمینه به‌صورت گفتگو با پوسترسازان منتشر کنیم. برای شروع، متن گفتگویی با "مرتضی ممیز" را که در اختیار داشتیم، به‌چاپ می‌سپاریم. "ممیز" در گرافیک ایران چهره‌سرشناسی است. تاکنون ۲۰۰ پوستر ساخته است که از آن میان ۱۰۷ پوستر مربوط به‌سینما و ۶۵ پوستر برای فیلم‌های مختلف‌بوده است. پوستر فیلمهای "طبیعت بیجان"، "آرامش در حضور دیگران"، "گوزنها"، "خاک"،... وهمچنین پوسترهای چنددورهٔ جشنوارهٔ فیلم تهران، از آن جمله‌اند. آنچه در این گفتگو می‌خوانید بخاطر پیشینهٔ پربار "ممیز" در طراحی پوسترهای فیلم و علاوه برآن تجربهٔ چندین ساله‌اش درتدریس رشتهٔ گرافیک در دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دارای نکات آموزنده‌ای است. "ممیز" دراین گفتگو، به‌بیان اصول و قواعد اساسی این‌هنر، ابعاد گوناگون آن و وضعیتش در دنیا و ایران‌پرداخته است که نظرهای ابراز شده، می‌تواند زمینه‌ساز بحث‌های مفصل‌تری باشد.

"مرتضی ممیز" اهل تهران است، متولد ۱۳۱۵. در سال ۱۳۴۴ از دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران، در رشتهٔ نقاشی فارغ‌التحصیل شد و در مدرسهٔ عالی هنرهای تزئینی پاریس ادامه تحصیل داد. از سال ۱۳۳۱ تاکنون درمقام طراح گرافیک مشغول کار است: مدیر هنری و طراح گرافیک چندین‌مجله، طراح صحنه و طراح لباس برای ۱۴ نمایش و ۳فیلم، مدیر هنری و طراح گرافیک‌جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران، از سال ۵۳ تا ۵۶، و ۳ فیلم کوتاه ساخته که در جشنواره‌های جهانی به‌نمایش درآمده است. از تالیفات او، چندین کتاب درزمینهٔ طراحی و نقاشی و گرافیک ومقالات متعددی در همین زمینه‌هاست. مجله‌های معتبری مانند Novum , Modern Publicity , Projekt , Letterheads , Art News, American Cinematographer, Graphis Posters Who's Who in Graphic Art آثار او را معرفی کرده‌اند. درنمایشگاههای متعددی در داخل وخارج کشور شرکت داشته است. از سال ۴۷ تاکنون در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران، در رشتهٔ گرافیک تدریس کرده و عضو AGI (انجمن بین‌المللی طراحان گرافیک) است.

■ **وظیفهٔ پوستر سینمایی چیست؟**

ــ پوستر فیلم یکی از انواع وسیله‌های معرفی فیلم در سطح جامعه، و در واقع نوعی شناسنامهٔ فیلم است.

■ **لطفا" در مورد استانداردهای رایج ابعاد و تیراژ پوستر فیلم در ایران توضیح دهید.**

ــ اندازه‌های چاپی پوسترهای سینمایی براساس واحدی بنام "لیست" مشخص‌می‌شود. این اصطلاحی است که گویا سینمای آمریکا آنرا معمول کرده و گمانم منظور و معنی آن "تا" و"تکه" و اندازهٔ تاکردن کاغذ باشد. ابعاد پوستر یک لیستی ۱۰۰×۷۰ سانتیمتر، ۳لیستی ۲×۱ متر و ۲۴لیستی یا ۲۴تکه‌ای برای سر در سینماها، ۲×۵ متر است. اندازهٔ بزرگتری هم وجود دارد. ۳۶لیستی یا ۳۶تکه‌ای که برای سردرهای خیلی بزرگ سینما به‌کار گرفته‌می‌شود. انتخاب ابعادو تیراژ پوستر فیلم بستگی به برآورد میزان فروش فیلم دارد. در ایران تاآنجا که من شاهد بوده‌ام، قطع‌های یک لیستی و نیم لیستی (۷۰×۵۰ سانتیر) باتیراژ بین هزار تاپنج‌هزار نسخه، و برای قطع‌های ۲۴ لیستی البته‌باتوجه به میزان فروش فیلم حداکثر در ۲۵۰ نسخه چاپ می‌شود. سابقا" درسینمای ایران بجای چاپ پوسترهای ۲۴ لیستی، روی پرده‌های پارچه‌ای پوستر رانقاشی می‌کردند که هنوز هم این‌کار رواج دارد.

■ **سفارش وتهیه یک پوستر سینمایی چه‌مراحلی دارد؟**

ــ بطور کلی درسطح دنیا تهیه پوستر برای فیلم به‌چند شکل صورت می‌گیرد: معمولا" تهیه‌کننده یا کارگردان پس از این که فیلم ساخته شد، به‌یک طراح گرافیک مراجعه می‌کند. یعنی همانطور که بنابه سلیقهٔ تهیه‌کننده یا کارگردان، بازیگر، فیلمبردار و سایر افراد انتخاب می‌شود، طراح معینی نیز برای‌تهیهٔ پوستر درنظر گرفته می‌شوند. حال یا طراح براساس سلیقهٔ تهیه‌کننده یا کارگردان، پوستر را به‌آن شکل که آنها سفارش می‌دهند طراحی می‌کند، و یا در چهارچوب سبک خاص خود کار می‌کند. مثلا" "سائول‌باس" چندین پوستر برای فیلم‌های "اتوپرمینجر" ساخته‌است که همگی دقیقا" براساس سبک کار خاص "سائول باس" است. و یا در فرانسه شیوهٔ کار "فراچی" طرفداران زیادی دارد وبسیاری علاقمندند که پوسترهای فیلم خود را به‌او سفارش دهند. درایران هم تاحدودی به‌همین صورت عمل می‌شود.

معمولا" طراح پوستر، حتی آگهی‌های مختلف فیلم را نیز آماده می‌کند، که همگی دریک دفترچه جمع‌آوری، و برای برنامه‌های تبلیغاتی فیلم به‌کشورهای مختلف فرستاده می‌شود و اغلب درآن کشورها همان‌پوسترها راترجمه می‌کنند و مورد استفاده قرار می‌دهند. اما در برخی کشورها، مثل کشورهای بلوک شرق وچند کشور دیگر، بجای طرحهای ارسالی، پوسترهایی مطابق سلیقه و فرهنگ خودشان ساخته می‌شود. دراین کشورها چون تمام طراحان در استخدام دولت هستند، بنابراین

* مـردم فیلم را از روی عکسهای داخل ویترین بیشتر حس می‌کنند تا از روی نقاشی‌هـای پوستر سردر سینما.









برای دولت صرف دارد تولید کار کند و برای فیلم‌هایی که وارد می‌کند، پوسترهای مناسبی توسط طراحان خودتهیه کند. دراین شکل کار، دیگر فشاری برای بازاریابی وجود ندارد. تنوع شیوهٔ کار طراحان زیاد است و در نتیجه مطابق سلیقهٔ طراح، برای فیلم، پوستر ساختـه می‌شود. به‌همین جهت،شاهد کیفیت بسیار بالایی در پوسترهای سینمایی هستیم. البته این را بگویم که در آن کشورها هم دسته‌بندی‌ها و روابط و پارتی‌بازی‌های خاص خودشان وجود دارد. مثلاً" به دلایلی، به‌یک طراح سفارش بیشتری داده می‌شود. در کوبا تاآنجا که من اطلاع دارم ــ شاید بخاطر تعداد زیـاد طراحانشان ــ در زمینهٔ تقسیم‌کار، عادلانه‌تر عمل می‌شود.

ازجمله کشورهای دیگری که به‌همین ترتیب عمل می‌کنند، باید از ژاپن هم اسم ببرم. در ژاپن به‌علت‌سندیکاهای قوی‌و پرقدرتی که وجود دارد، نشر یک‌پوستر خارجی به‌سادگی امکان‌پذیرنیست و سندیکاها حافظ حقوق و منافع طراحان هستند.

■ هم در پوسترهای هالیوود و یا اروپای‌غربی، هم در پوسترهای ایرانی، شاهد وجودعوامل تصویری‌ای هستیم که جذابیت‌های فریبنده‌ای برای تماشاگر دارد. این وجه مشترک را چطور می‌شود توضیح داد؟ معمولاً" صحبت از سلیقهٔ مردم می‌کنند. ادعای تهیه‌کنندگان اینست که سلیقه مردم‌ایجاب می‌کند که چنین‌پوستر‌هایی ساخته شود؟

ــ من چیزی به‌اسم "سلیقه مردم" نمی‌شناسم که بخواهد به‌تهیه‌کننده تحمیل شود. واقعیت اینست که اتفاقاً" مردم همیشه به‌مسائل بسیار اصیل و درست گرایش داشته‌اند. همیشه دلشان می‌خواسته یاد بگیرند و آموزش ببینند. اگر انحرافی در سلیقه‌ها بوده، این انحراف در کسانی است که برای مردم تعیین تکلیف می‌کنند و مسائلی را بنام سلیقهٔ مردم رواج می‌دهند. من پس از ۲۵سال کار حرفه‌ای به این نتیجه رسیده‌ام که سفارش دهنده است که سلیقهٔ مردم را می‌سازد. مردم تقصیری ندارند، چرا که امکان انتخاب نداشته‌اند. پس ناگزیر به‌چیزی روی می‌آورند که عرضه می‌شود و مسلط است. درنظر بگیرید که مثلاً" درآمریکا و غرب، مد و حتی طرز تفکر اختراع می‌کنند .همانطور که می‌دانید، این مدها و گرایش‌های مقطعی و موجی، فقط بهانه‌ایست برای پول درآوردن و رونق کاسبی. لباس جین مدمی‌شود، پدیدهٔ جین عالمگیر می‌شود. این یک اپیدمی است که عمداً" رواج می‌دهند وسپس می‌پردازند به‌تخمین حساب سود و سرمایه‌گذاری و برنامه‌ریزی. کاسبی سینما هم یکی از اجزای این سیستم است. مثلاً" برای کشاندن مردم از پای تلویزیون به‌سالن‌های سینما، به‌سراغ امکانات عجیب و غریب‌تکنیکی می‌روند: صحنه‌های غیرعادی و عظیم چند بعدی. خب این فیلم‌ها مد می‌شود و طبعاً" پوستر این نوع فیلم‌ها هم مملو از همان نوع صحنه‌هاست. دراین مسیر فرمول‌هایی پیدا می‌شود: مقداری مزهٔ سکس، مقداری‌چاشنی هیجان و زدوخورد، مقداری رنگ ــ بخصوص رنگ مد سال و... پس پوستر هم از این جذابیت‌های عمومی رایج سهم می‌برد.

درایران نیز همین قضیه البته به‌شکل کاریکاتوری از اصل ترجمه شد. کسانی که چشم به‌آنجاها دارند، همان ترفندها را با طعم و مزهٔ ایرانی پیاده می‌کنند. مثلاً" بجای آلن دلون، بدل ایرانیش را عرضه می‌کنند که همان ژستها را بگیرد، الی‌آخر. گاهی هم می‌بینیم که در ایران گرایش به‌شرق و هنر اصیل رواج پیدا می‌کند که در اصل همان چاشنی شرقی‌ای است که قبلاً" خود فرنگی‌ها باب کرده‌اند. مسئله خیلی توریستی است. الگوهایی که از آنها گرفته‌ایم وآنها را به‌خود می‌باورانیم. خلاصه تهیه‌کننده و کارگردان ایرانی براساس دید واقع‌بینانه و عمیق وتوجه خواست‌های واقعی مردم عمل نمی‌کند. فقط به دست غربی‌ها نگاه می‌کند. یعنی حتی اگر گرایش درستی هم وجود داشته باشد، تهیه کننده‌ها حتی برای منافع خودشان هم پاسخ درستی به‌این گرایش نمی‌دهند. این طرز تفکر ناشی از یک نوع غرب‌زدگی است. تهیه‌کننده هم خود دچار این بیماری است. چه‌بسا واقعاً" درشرایط درست، علاقمند باشد و بخواهد که کارش در سطح فرهنگی خوبی باشد.

■ نقش هریک‌از سه‌عامل تهیه‌کننده یاکارگردان، طراح و تماشاگران در کیفیت پوستر از نظرهنری وتجاری چیست؟

ــ همانطور که گفتم، به‌دوشکل پوستر تهیه می‌شود. اول براساس نظر تهیه‌کننده یا کارگردان. دوم برمبنای برداشت شخصی‌طراح. معمولاً" شکل اول رایجاست. تهیه‌کننده فکر می‌کند که ذوق بازار را می‌شناسد وعوامل آنرا انتخاب می‌کند. تصویر بازیگر اول فیلم، زدو خوردو...

دراینجا طراح هم خیلی کلیشه‌ای وفرمولی، این عوامل را در پوسترش جا می‌دهد. به‌این ترتیب می‌بینیم که ترکیب بندی پوسترها معمولاً" یک شکل است. البته‌بستگی به‌کشورهای مختلف هم دارد. برای مثال درفرانسه بـا فرهنگ خـاص خودش، در پوسترها میزانپاژ و ترکیب‌بندی فنی و درستی دیده می‌شود. ولی درایران برای تهیه‌کننده و طراح اصولاً" این مسائل زیاد مهم نیست، زیرا هردو، کلیشه‌ای بامسئله آشنا شده‌اند، و در طول زمان کاری مکانیکی را یاد گرفته‌اند.

درنوع دوم کار که گاهی در مورد خود من هم صدق می‌کند، طراح آزادی بیشتری دارد تابرداشت شخصی خود را تصویر کند. معمولاً" به‌این دلیل کار را به‌من سفارش می‌دهند که سلیقه‌ام را می‌شناسند و من سعی می‌کنم که‌کارم رابا بیان و حرف فیلم هماهنگ کنم وپوسترم شناسنامهٔ درستی برای فیلم باشد.

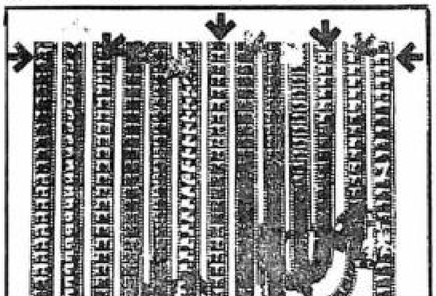
برای فیلم‌های شهید ثالث، صیاد و حاتمی، آزادی کامل داشتم. درمورد فیلم‌های کیمیائی البته تهیه‌کننده تا حدودی اعمال‌نظر می‌کرد. اما توجه داشته باشید که حتی در چنین حالتی، به‌هرحال چون کارم برای قشر

وسیعی از مردم نمایش داده می‌شود، سعی می‌کردم پوستری هماهنگ با شرایط مناسب بسازم که درعین‌حال نوعی آموزش بصری هم برای مردم باشد. مطلقاً "نمی‌خواهم پوستری به اصطلاح "سطح بالا" یعنی در واقع مجرد و عجیب و غریب بسازم، بلکه با ساده‌ترین کلمه‌ها می‌شود مشکل‌ترین مفاهیم‌را بیان کرد. واین بستگی به توانایی طراح دارد. گاهی جوانان علاقمندی هستند که خیلی‌فرمالیستی‌و انتزاعی کار می‌کنند. کار اینان به دلیل نداشتن تجربه کافی در بیان تصویری، فاقد محتوا، تکنیک و بیان و کاربرد درست‌پوستر برای فیلم است.

بطور خلاصه باید گفت اگرچه کارگردان قاعدتاً" باید هنرمندی جامع‌الشرایط باشد، اما همانطور که احتیاج به تخصص فیلمبردار، مدیرهنری، طراح لباس و... دارد، در برخورد با طراح پوستر فیلم نیز ماجرا را به همین شکل باید ببیند. باید به طراح‌بگوید که دید و فکر من اینست وتوسعی‌کن این فکر را به‌کمک تخصصت تصویر کنی. دراینجا طراح باید از طرفی دقیقاً" حرف کارگردان و حرف فیلم را بفهمد، از سوی دیگر شناخت و تسلط درستی برای اجزای بیانی حرفه خود داشته باشد، یعنی رنگ، فرم، رابطه‌ء اینها با محتوا و ترکیب‌بندی‌های درخور آن را بشناسد و سرانجام بتواند تمام این مجموعه را به‌گونه‌ای کنار هم بچیند که برای مردمی که اساساً" آگاهی از این جزئیات ندارند، قابل هضم‌باشد وضمناً" غیرمستقیم نوعی آموزش هنری وتصویری به‌آنها بدهد.

■ در پوسترسازی رایج، کارها ظاهراً" تفاوتی باهم ندارند و همه را می‌توان کاریک‌نفردانست. اما در کنار اینها، برای بعضی آثار سینمایی که در واقع سینمای متفاوتی را ارائه کرده‌اند، پوسترهای متفاوتی تهیه شده است. از جمله خود شما برای بسیاری ازاین نوع فیلمها پوستر تهیه کرده‌اید. سئوال این است که چرا همانطور که خود این فیلمها اغلب نمی‌توانند با بازار غالب سینمای کشور رقابت کنند، پوسترهایشان نیز آن ارتباط لازمه‌را با مردم برقرار نمی‌کنند، چگونه می‌شوداین جدایی را از بین‌برد؟

ـ به‌دودلیل ما با این قضیه روبروهستیم. اولاً" کارگردان و طراح، درک و شناخت کاملاً" درستی از جامعه ندارند، لذا زبان الکن‌شان امکان نفوذ در مردم را کم می‌کند. دوماً"، مسئله بیماری و اعتیادی است که تهیه‌کنندگان فیلمهای بازاری قبلاً" در مردم بوجـــود آورده‌اند و این مانع بزرگی برای رشد کارهای درست است. آنها چون قدیمی‌ترند، پیشتر و بیشتر در ساختن سلیقه‌ء مردم، و براساس توقعاتشان، کوشیده‌اند. برای مردم، پوستر فیلم عبارت از تصاویری است با همان‌مشخصات بازاری، که در واقع تهیه‌کننده‌ها قبلاً"تحمیل کرده‌اند. این الگوها مدام‌تزریق شده است. پس اگر شکل جدیدی ارائه شود، با ذوق و سلیقه‌ء شکل گرفته‌ای برخورد می‌کند. لذا احتیاج به گذشت زمان است تا کارهای نو بتوانند جای خود را باز کنند. تاجایی که‌من تجربه کرده‌ام، مردم طالب چیزهای نو و تازه هستند. از تکرار خسته‌می‌شوند و دنبال هوای تازه‌ای می‌گردند. این نکته‌ء مهمی است که باید درست به‌آن پرداخت. سینمای‌تجاری همواره از این خصوصیت به‌نفع کاسبی خود بهره‌برداری می‌کند. درحالی اگر یک‌کارگردان وهمچنین طراح با شناخت دقیق‌و درست از جامعه، به این مسئله توجه کند، کم‌کم می‌تواند استانداردهای رایج را کنار بزنند. متاسفانه اغلب کسانی که فیلم خوب می‌سازند، همیشه باسرمایه‌ء اندک و دست‌تنگی خاصی کار می‌کنندو مدام نگران از دست‌رفتن همان سرمایه‌ء محدود هستند. در اینجا عامل دیگری مثل دولت می‌تواند نقش مفیدی را بازی کند. برای مثال به‌کتاب‌های کودکان توجه کنید. سالها قبل، تصویرهای کتاب‌های کودکان، بسیار مضحک و کلیشه‌ای بود. امادولت در لباس کانون‌پرورش فکری کودکان و نوجوانان و با دست‌متخصصین، این شکل را تغییر داد. یعنی با سرمایه‌ء زیادی کار گسترده‌ای را شروع کرد. کتاب‌هایی با تصاویرهای بسیار دور از کلیشه‌های رایج و با تیراژ خیلی زیاد و توزیع گسترده به‌بازار واردکرد. این کتاب‌ها که اکنون تا روستاهاپیش رفته‌اند، بتدریج استانداردهای تصاویر کتاب کودک را تغییر داده‌اند. البته از این بحث بگذریم که این نقاشی‌ها درجای خود خوب هستند یا نه. منظور این است که دولت‌می‌تواند بدون هراس از ضرر مالی، چنین اقدامی بکند. اگر در مورد سینما هم چنین کاری بشود، ـ واین در بعضی کشورها شده است ـ پس از مدتی می‌شود ذوق و سلیقه مردم‌را به آن سویی متوجه کرد که سالم و درست است. و درعرض چندسال همین مردم دوستدار بهترین ودرست‌ترین کارها خواهند شد. سیاست‌فرهنگی



دولت‌نقش تعیین‌کننده‌ای در این مورد دارد، اما متاسفانه، اغلب از "سلیقه‌ء رایج" پیروی می‌شود.

اگرچه گرافیک در ایران سابقه‌ء زیادی دارد، اما به شکل آکادمیک مدت زیادی نیست که به آن پرداخته شده است. اولین مدرسه در این زمینه، دانشکده‌ء هنرهای تزئینی بود که در سال ۱۳۳۸ تاسیس شد و بعدها در سال ۱۳۴۸ بود که در هنرهای زیبا، رشته‌ء گرافیک برای اولین‌بار به‌عنوان یک‌رشته‌ء مستقل تحصیلی پاگرفت. اماهنوز هم نمی‌توان انتظار داشت که فارغ‌التحصیل این دانشکده، به‌سرعت درحوزه‌ء حرفه‌ای خود موفق شود. زیرا آن‌طور که من حساب کردم، متاسفانه با برنامه‌ریزی تحصیلی‌ای که وجود دارد، در طول ۲سال و نیم تحصیل، دانشجو فقط در حدود ۴۰ ساعت در زمینه‌ء پوسترسازی، وقت‌کار و مطالعه دارد. یعنی در حقیقت دانشکده فقط الفبای کار را می‌آموزد و تا تسلط برحرفه، احتیاج به‌کار و تجربه‌ء زیادی است. ازطرف دیگر، طراحان خودساخته‌ء پوستر را نیز نباید محکوم کرد. چرا که آنها غالباً" امکان هیچگونه تحصیل آکادمیکی در این زمینه را نداشته‌اند وطی سالها تجربه و در برخورد با انواع الگوها، بنابه استعداد و ذوق خود، چیزهایی یاد گرفته‌اند. اما ناگزیر به‌علت فقدان یک زمینه‌ء آکادمیک صحیح از یک‌طرف، و فشار سفارش دهنده از طرف دیگر، دچار بی‌نظمی و سپس دلسردی و خستگی از دنبال‌کردن مطالعه وهدف‌های هنرمندانـــه شده‌اند.

به‌رغم تمام این‌واقعیت‌ها، چهره‌ءگرافیک معاصر ایران کم‌کم دارد عوض می‌شود. و با وجود مقاومت‌هایی که الگوهای رایج می‌کنند، اما بطور غیرمستقیم تحت تاثیر شیوه‌های جدید قرار گرفته‌اند. اگر امکانات مناسبی فراهم شود، مسلماً" سینمای ما صاحب‌پوستر‌ـ های خوبی خواهد شد.

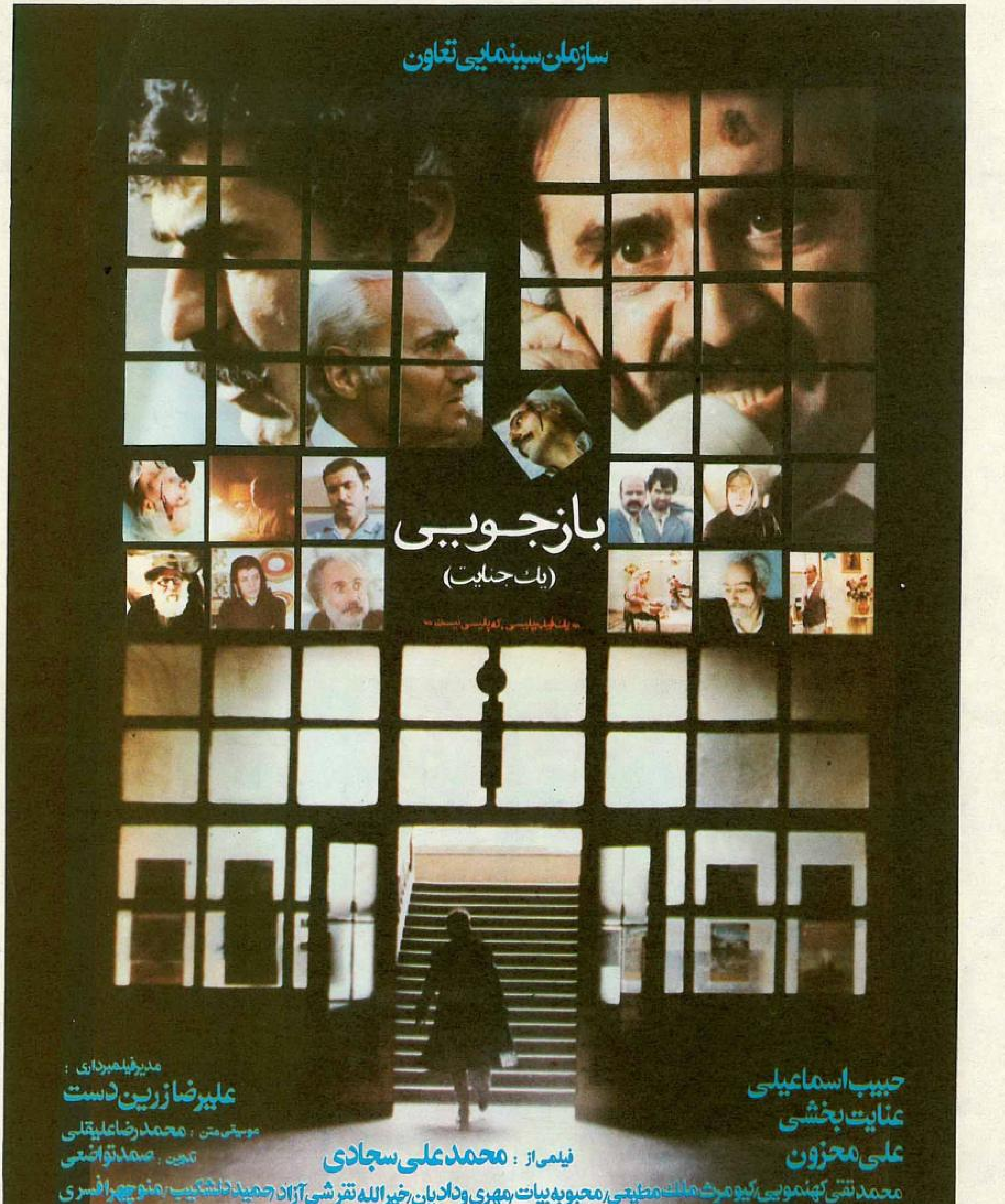
■ درواقع می‌شود گفت پوسترهای کنونی‌محصول طبیعی سینمایی هستند که وجود دارد و اگر تحت تاثیر اعمال یک سیاست درست، در سینمای ما تحولی بوجود آید، طبعاً"پوسترها نیزدگرگون خواهند شد.

ـ بله، دقیقاً" همین‌طور است. اما شرط واقعی، سیاست درست فرهنگی دولت و مجریان مطلع آنست.

■ آقای ممیز، در پوسترهای سینمایی شما مشاهده‌می‌کنیم که برخورد خاصی با رنگ، استفاده از عکس، بخصوص خط، و ترکیب‌ـ بندی کل پوستر دارید. و این‌ها مشخصه‌ء کار شما می‌شود. در مورد به‌کارگیری این عوامل قدری توضیح دهید.

ـ آنچه قبل از هرچیز باید بگویم، آشنایی و رابطه‌ء طراح با محتوای‌سفارشی است که می‌گیرد. طراحی که‌برای‌فیلم پوسترمی‌سازد، باید فیلم و سینما را چه از نظر تکنیکی و چه ازنظر کاربرد آن بشناسد و باید بداند فیلمی

بقیه‌در صفحه ۷۱


سازمان سینمایی تعاون
بازجویی
(یک جنایت)
مدیر فیلمبرداری :
علیرضا زرین دست
موسیقی متن : محمدرضا علیقلی
تدوین : صمد تواضعی
حبیب اسماعیلی
عنایت بخشی
علی محزون
فیلمی از : محمد علی سجادی
محمد تقی کهنمویی/کیومرث ملک مطیعی/محبوبه بیات/مهری ودادیان/خیرالله تفرشی آزاد/حمید دلشکیب/منوچهر افسری
تانیا جوهری/منظر لشکری/مهدی میامی/فرهاد نیکپور/علی بیات/محمود جعفری









گروه تعاون و توزیع فیلم ایران

فرا رسیدن سال نو را تبریک می گوید و با اعلام آمادگی برای تولید هر چه بیشتر فیلم‌های داخلی، محصولات در دست تهیه و آمادهٔ نمایش خود را معرفی می کند

«اکبر صادقی»

پایگاه جهنمی

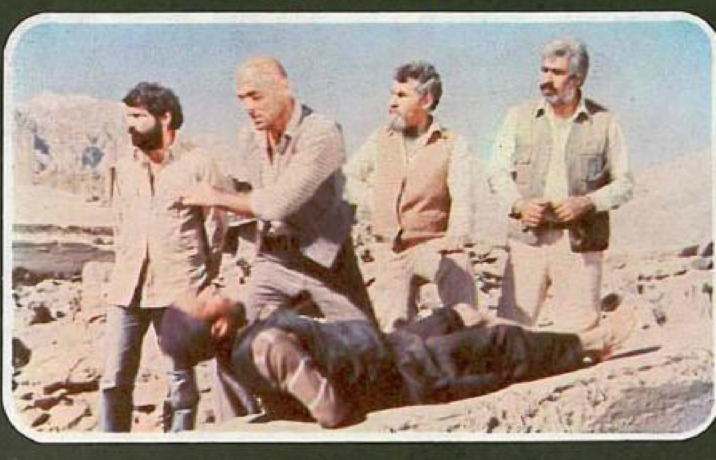


با شرکت:
فرامرز قریبیان
حسین ملاقاسمی
کاظم افرندنیا
علی محزون
جمشید آریا
و
ذکریا هاشمی

کارگردان:
اکبر صادقی

فیلمبردار:
فریدون قوانلو

بالاش



با شرکت:
عنایت بخشی
جمشید آریا
کاظم افرندنیا
اسماعیل محرابی
عزت‌الله رمضانی‌فر

کارگردان:
اکبر صادقی
و
ساموئل خاچیکیان

فیلمبردار:
جمشید فرحی



نویسنده فیلمنامه و کارگردان:

عباس شیخ بابائی

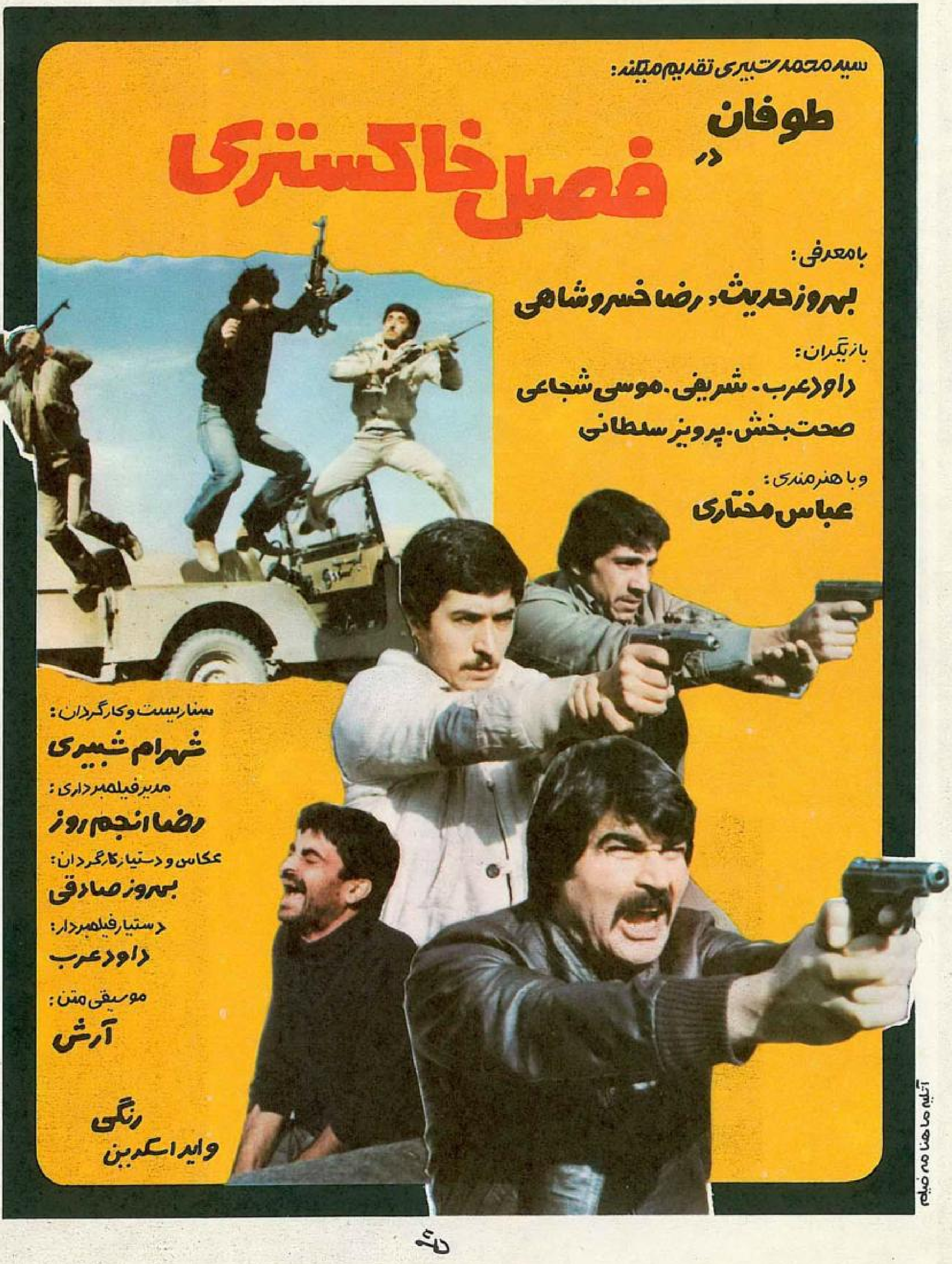
فیلمبردار : ایرج محمودی
موسیقی متن: محمدرضا علیقلی

تدوین: صمد تواضعی
دستیار کارگردان: سعید سعادت
مدیر تولید: محمدحسین صوفی

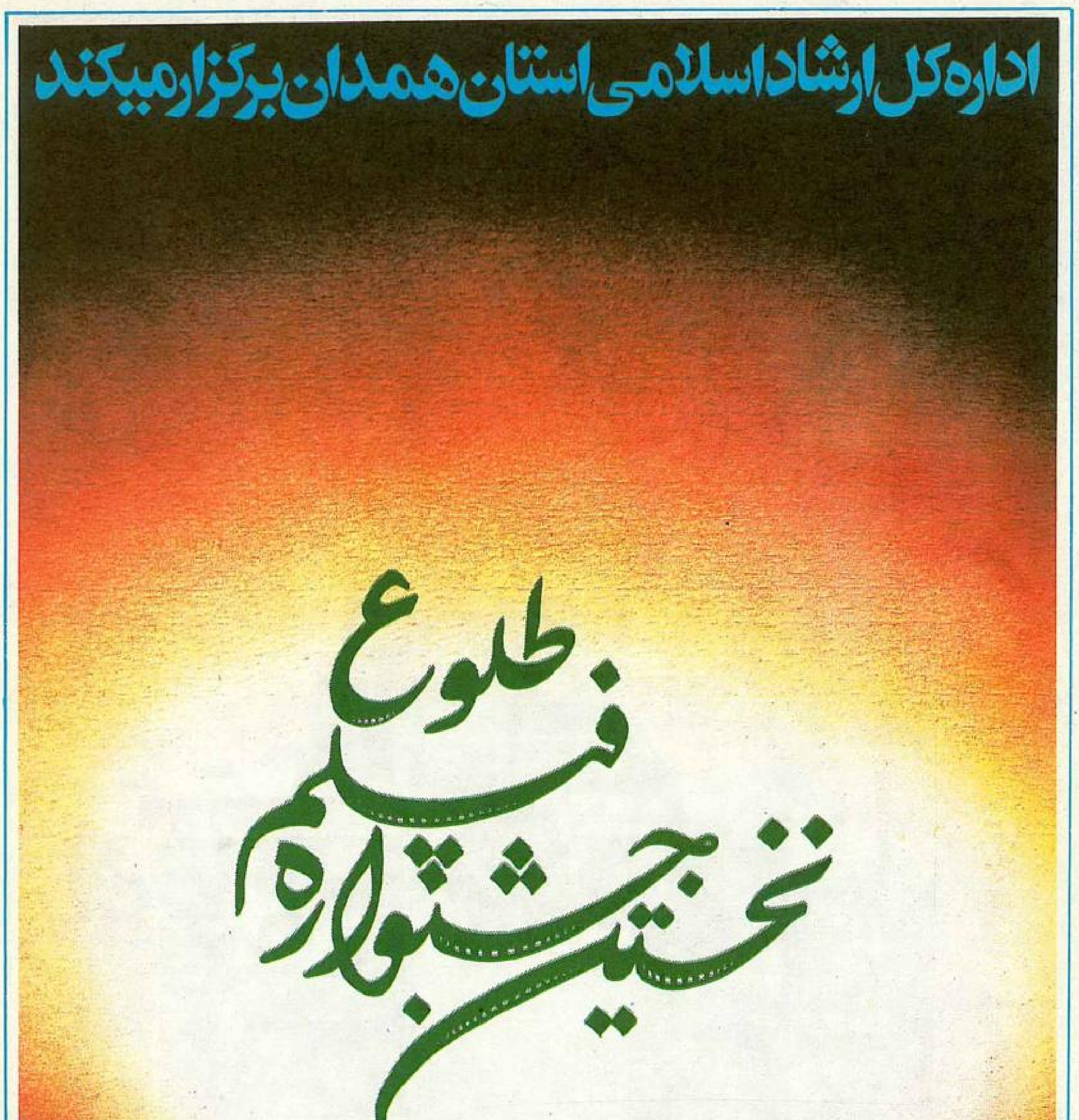
با شرکت:
مهدی چایانی ـ سعید سعادت
احمد طالبی‌نژاد ـ صادق عاشورپور و ...



امور فنی:
ادارهٔ کل تولید فیلم و عکس وزارت ارشاد اسلامی


سید محمد شبیری تقدیم میکند:
طوفان در
فصل خاکستری
با معرفی:
بهروز حدیث و رضا خسروشاهی
بازیگران:
داود عرب. شریفی. موسی شجاعی
صحت بخش. پرویز سلطانی
و با هنرمندی:
عباس مختاری
سناریست و کارگردان:
شهرام شبیری
مدیر فیلمبرداری:
رضا انجم روز
عکاس و دستیار کارگردان:
بهروز صادقی
دستیار فیلمبردار:
داود عرب
موسیقی متن:
آرش
رنگی
واید اسکرین
آتلیه ماهنامه فیلم


شرکت صنعتی ای.سی.فیلم
کارخانجات احمدی
مبتکر و سازندهٔ دستگاه های ظهور و چاپ عکس رنگی
با ۵ سال سابقهٔ کار
شرکت صنعتی ای.سی.فیلم
کارخانجات احمدی
ضمن تبریک سال نو، اعلام میدارد
وایجاد صنایع فیلم و عکس موفق به ساخت
دستگاه های ظهور فیلم، چاپ عکس،
برش دورگرد، میکسر و اخیراً پرینتر
(چاپ عکس) شده است.
این شرکت از همکاری های "فجر ایران"
بخاطر کمک در عرضهٔ محصولات باکیفیت بهتر
وقیمت ارزانتر تشکر میکند.
دستگاه چاپ عکس
پرینتر دستگاه چاپ
دستگاه ظهور فیلم
دستگاه برش دورگرد
برای کسب اطلاعات بیشتر با تلفن های زیر تماس حاصل فرمائید:
دفتر مرکزی ۵۴۱۳۷۱ • کارخانه ۲۸۸۰۱ (کرج)


اداره کل ارشاد اسلامی استان همدان برگزار میکند
نخستین جشنواره فیلم طلوع
ویژه فیلم های
۸ و ۱۶ میلیمتری
همدان - ۷ تا ۱۲ فروردین ۶۳

گوناگون

پیدایش فیلم رنگی

■ استفاده از رنگ در فیلمسازی حدود ۵۰سال سابقه دارد. از روزهای ادیسون تا دوران ما، تماشاگران اشتیاق زیادی بـرای دیدن رنگ در فیلمهای مورد علاقه‌شان داشته‌اند و روشهای گوناگونی چون رنگ‌کردن فیلمها دراواخر قرن گذشته، یک عامل جذب‌کننده مشتری برای فیلمها بوده است. کپی‌های دست‌رنگ شده" سرقت بزرگ قطار" (۱۹۰۳)، تماشاگران را شگفت‌زده کرد، مخصوصا" صحنهٔ تیراندازی که ناگهان رنگ قرمز درآن ظاهر شد، هم‌چنین در فیلم "لیدی جووان" (۱۹۱۷) ساخته سسیل ب دومیل، شعله‌هایی که به‌رنگ قرمز بود، صحنه اعدام را به‌نمایش‌درآوردند. اوج رنگ کردن فیلمها به‌طریقهٔ دستی، در فرانسه بود، جایی که "شارل پاته" حدود ۳۰۰ نفر را از ولایات فرانسه استخدام کرد تا فیلمها را رنگ کنند.

ولی نه‌رنگ کردن و نه‌رنگ مایه‌زدن، نمی‌توانست پدیدآورنده طیف طبیعی رنگ برروی فیلم باشد. تحقیق دراین زمینه توسط دوکمپانی تکنی‌کالر و ایستمن کداک ادامه داشت تا اینکه بین سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰، تکنی‌کالر به یک سیستم دورنگی دست یافت و آنرا تکمیل کرد. دراین سیستم از دو رنگ قرمز ــ زرد و سبز ــ آبی استفاده می‌شد. باوجود محدود بودن برای کپی‌گرفتن، این سیستم مورد استقبال تماشاگران قرارگرفت.

فیلمهایی چون "با نمایش آغاز شد" به‌سال ۱۹۲۹ و محصول مشترک زیگفیلد ــ گلدوین به‌نام "ووپی" به‌سال ۱۹۳۰.

درپاسخ به این علاقـهٔ تماشاگران، "تکنی‌کالر" به‌سرعت تصمیم گرفت سیستم خود را بهبود بخشد. درسال ۱۹۳۲ یک سیستم سه‌رنگی را توانست تکمیل کند که درابتدا توسط "والت دیسنی" در فیلم کوتاه انیمیشن" گلها و درختان" (۱۹۳۲) مورد استفاده قرار گرفت. "والت دیسنی" آنقدر به این سیستم امیدوار بود که از آن برای فیلم "سه بچه خوک" (۱۹۳۳) استفاده کرد و سپس اولین فیلم بلند انیمیشن خود یعنی سفیدبرفی و هفت‌کوتولـه محصول ۱۹۳۷ را با این سیستم فیلمبرداری کرد.

بازده سیستم سه‌رنگ "تکنی کالر" برای فیلمهای زنده هم رضایت‌بخش بود. این نوع سیستم که به آن اصطلاحا" "سه‌باندی" نیز می‌گویند، عبارت است از چاپ همزمان سه‌حلقه جداگانه نگاتیو حساس به‌رنگ (سه‌لایه رنگی عبارت بودند از: ماجنتا ــ سایان و زرد) در درون یک دوربین بزرگ وسنگین برروی یک نوار فیلم مثبت. فیلم "پگی شارپ" محصول ۱۹۳۵ اولین فیلمی بود که به طریقهٔ "تکنی‌کالر" ساخته شد. بدنبال آن" ستاره‌ای متولد می‌شود" محصول ۱۹۳۷، "ماجراهای رابین هود" محصول ۱۹۳۸ و "بربادرفته" محصول ۱۹۳۹ آمدند.

"تکنی‌کالر" جای پایش را در هالیوود دههٔ ۴۰ کاملا" تثبیت کرد و به‌صورت یک پدیدهٔ آشنا درآمد.

نوع جدیدی از "تکنی‌کالر" در فیلم "بسوی آرژانتین" (۱۹۴۰) مورد استفاده قرار گرفت. که همراه با رنگهای اولیه، به‌ویژه قرمز اشباع شده بود. معروفترین فیلمهای موزیکال و حماسی، به روش تکنی کالر ساخته شد.

دراوایل دههٔ ۵۰ پدیده‌ای در تکنولوژی رنگی پیدا شد کـه می‌بایستی بعدها منشا دگرگونی در فیلم رنگی شود. ایستمن کداک اعلام کرد که موفق به‌ساخت یک سیستم ظهور شده که تمام‌لایه‌های مورد لزوم فیلم رنگی را یکجا دارد. این سیستم جدید نه‌تنها آن دوربین بزرگ سه‌باندی را به کنار زد، بلکه منشاء تغییر سیستم ظهور رنگی هالیوود شد.

مدتی بعد، هـم استودیویی برای خودش ظهور جداگانه‌ای را برای رنگ "ایستمن" ابداع کرد و این مسئله باعث پیدایش اسمهای عجیب و غریبی شد مانند "سینه کالر" یا "وارنر کالر" یا "مترو کالر" که بعدها کول‌پورتر از آنها در تصنیفی معروف استفاده کرد.

فیلم رنگی لورل و هاردی را دیده‌اید؟

تا امروز تبدیل فیلمهای سیاه و سفید به‌رنگی با روش وقت‌گیر نقاشی دستی انجام میشده است. اما اخیرا" یک روش کامپیوتری مراحل تبدیل فیلمهای قدیمی سیاه و سفید به نوارهای ویدئو رنگی را بطور خودکار انجام میدهد.

روشی که در طول مدت‌دوسال بوسیله‌دوتکنیسین کانادائی تکامل پیدا کرده، روی صحنه به صحنهٔ هرفیلم سیاه و سفید عمل میکند. یک‌نفرطراح صحنه با استفاده‌از یک صفحهٔ رنگ‌آمیزی الکترونیکی هزاران رنگ و تغییرات سایه را به اولین فریم (کادر تصویر) هر صحنه می‌افزاید. زمانیکه فریم اول به فیلم رنگی بدل شد فریم‌های بعدی همان صحنه، رنگها را بطور خودکار جذب میکنند.

کارشناسان میگویند تبدیل ۳۰ دقیقه فیلم در مدت ۲۴ ساعت انجام میشود و هزینهٔ آن ۲۰۰۰ دلار در دقیقه است که بمراتب از روش نقاشی‌دستی ارزانتر تمام میشود.

یک کمپانی کانادائی و یک استودیو درهالیوود، شرکتی برای همین‌کار تشکیل داده‌اند. درحال‌حاضر سریالهای کمدی لورل و هاردی و لیتل راسکال برای تلویزیون و همچنین برای استفاده بصورت نواررویدئو، به فیلم رنگی تبدیل می‌شوند. این جریان همچنین می‌تواند برای بهترکردن کیفیت فیلمهای رنگی و تولید نوار ویدئو نقاشی متحرک مورد استفاده قرار گیرد. این شرکت درصدد است وسائل رنگی‌کردن فیلمهای سیاه‌وسفید را به‌استودیوهای‌دیگراجاره‌دهد.

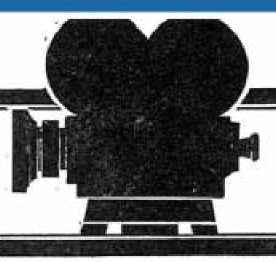
تلویزیون پروژکتوری قابل حمل



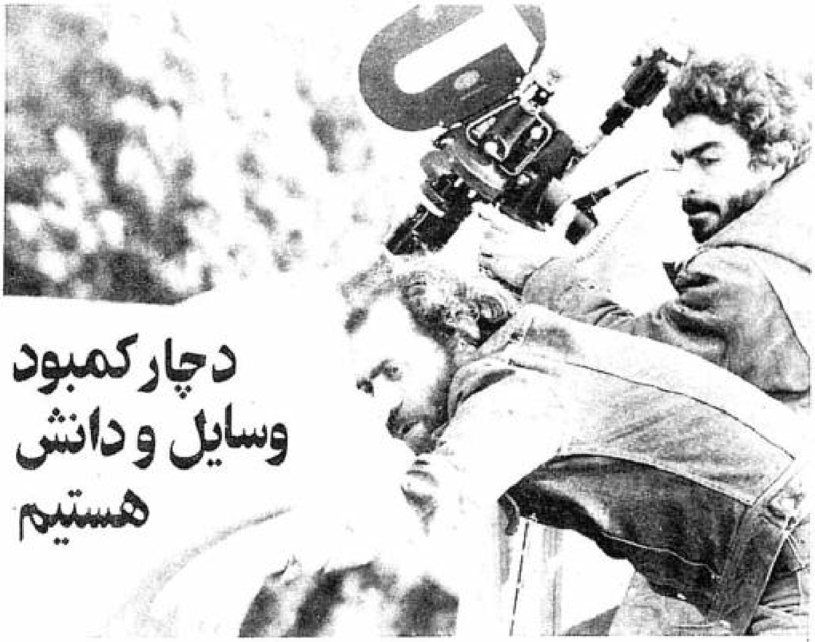
■ قبلا" همه تلویزیونهـــای پروژکتوری که برای نمایش تصویر روی دیوار طراحی می‌شدند، بصورت دستگاههائی بزرگ‌ساخته می‌شدند ولی اکنون شرکت ژاپونی "ماتسوشیتا" یک نمونه تلویزیون قابل حمل پروژکتوری ساخته است که بجای استفاده از "لوله نور کاتد" از تکنولژی ویدئو پروژکتوری استفاده کرده است. تلویزیون رنگی جدید آن بی‌اندازه جمع‌وجور است و یک صفحهٔ ۶/۵ اینچی صاف دارد که هنگام نمایش بالا می‌ایستد و زمان حمل، تا میشود. این دستگاه که باباطری کار میکند ۱۰ اینچ عرض، ۱۲ اینچ طول و ۳اینچ ضخامت دارد.

به‌شکل نمونه‌های بـــزرگ تلویزیون پروژکتوری قبلی این دستگاه جدید نیز سه دهنهٔ نورافکن دارد که علائـــم ویدیوئی قرمز و سبز و آبی را از گیرنده به صفحه منتقل میکند. قطر هریک از این دهنه‌ها بسیار ظریف و فقط ۱/۹ اینچ است. کارخانهٔ سازنده ادعا کرده است کـه اندازه و وزن این دستگاه نصف تلویزیونهای رنگی با صفحه‌های مشابه است و همچنین نیروی کمتری نیز مصرف می‌کند. این دستگاه بعلاوه قادر است، خدمات اطلاعاتی را که بوسیله کانالهای مخصوص تلویزیونی و کابل ارائه میشود، دریافت دارد.

فیلمبرداری در سینمای ایران



گفتگو با: **اصغر رفیعی جم**



دچار کمبود وسایل و دانش هستیم

همراه با "محمدعلی نجفی" پشت دوربین "جنگ اطهر"

■ *"اصغر رفیعی جم"، کارش را با دستیاری فیلمبرداری آغاز کرده‌ودرحدود ۳۰ تا ۳۵ فیلم، دستیار فیلمبردار بوده. "دستیار کسانی بوده‌ام که هیچ‌گونه سبک و روشی را در کارشان رعایت نمی‌کردند." ولی خودش اعتقاد دارد که پا جای پای آنها نگذاشته و می‌خواهد به‌شخصیت مستقلی درفیلمبرداری برسد. در صحبتهایش از گرانی وسایل و مواد خام گله می‌کند و کمبود وسایل را دلیلی می‌داند بر ضعف فیلمبرداری ایران، ولی "باوجود این کمبودها، کار را باید انجام داد."*

پیشنهاد می‌کند که وزارت ارشاد روشی پیدا کند که بهترین وسایل فیلمبرداری موجود دراختیار سه و یا چهار نفر نباشـد و همه بتوانند به‌راحتی از همهٔ وسایل موجود استفاده کنند.

فیلمهای بلند: هجرت (۱۳۵۵)، جنگ اطهر (۱۳۵۶) و خانه عنکبوت (۱۳۶۲).

فیلمهای کوتاه: یک داستان پیش‌پا افتاده (۱۳۵۴)، باز بالنده‌تر برآرم، ناگهان بانگی برآمد (۱۳۵۶)، و یک سریال ناتمام به‌نام "جغرافیای فقر و غنا (۱۳۵۸). ■

■ فکر می‌کنید یک فیلمبردار به‌کدام یک از عوامل فردی مثل دستیار و یا وسایل مثل نورسنج و یا سایر عوامل تولید مثل لابراتوار وابسته است؟

— به‌نظر من وابسته به‌همهٔ اینهاست. یعنی اگر نیروی دستیار و کارگر فنی نباشد، کارها پیش نمی‌رود. در مورد ابزار هم که خوب، وابستگی صد درصد است. گرچه بعد از مدتی چشم به‌نور عادت می‌کند ولی امکان اشتباه هست و باز یک فیلمبردار به‌نظر من نیاز به نورسنج و "کلوین متر" دارد. لابراتوار هم تاءثیر زیادی دارد. یعنی یک لابراتوار می‌تواند دقیقا" لطمهٔ هنگفتی به‌کار یک فیلمبردار بزند. متاءسفانه ما دو لابراتوار بیشتر نداریم. پس طبیعتا" نمی‌توانیم رقابت را بین این دو ایجاد کنیم. چون اگر با یکی مسئله پیدا کنیم، می‌رویم سراغ دومی و اگر با دومی هم دچار مشکل شدیم، باید این حرفه‌را فراموش کنیم و برویم سراغ یک شغل دیگر. پس ناچار باید با یکی از این دو کار کرد. مخصوصا" با کیفیتی که نگاتیو آگفا، با آن همه جرقه‌هایی که دارد. البته در این مورد با مسئولان صحبت کرده‌ایم، به‌هرحال باید کار کرد و با این مشکلات ساخت.

■ شما جزء کدام دسته فیلمبرداران هستید: آنهایی که طرفدار صحنه‌های داخلی هستند، یا طرفدار صحنه‌های خارجی؟

— چون به‌نورپردازی علاقه دارم، به صحنه‌های داخلی فکر می‌کنم. منتها در هوای آزاد هم به‌اعتقاد من می‌شود کار نورپردازی را انجام داد.

■ آیا معتقدید که در دکوپاژ یک فیلمنامه، نظرهای مدیر فیلمبرداری هم باید در نظر گرفته شود؟

— نظرها مختلف است. به‌نظر من یک فیلمبردار باید به‌کار خودش فکر کند. دخل و تصرف در دکوپاژ، به‌نظر من درست نیست. یعنی یک فیلمبردار یا نباید کار را قبول کند، و اگر هم قبول کرد باید تمام شکل کار را بپذیرد. البته می‌تواند مورد نظرخواهی کارگردان قرار گیرد، ولی با اعمال نفوذ، مخالفم، چون در این‌صورت کار خراب می‌شود. فیلمبردار، کارش فیلمبرداری است. اگر می‌خواهد نقش کارگردان را ایفا کند، بهتر است برود کارگردان شود.

■ چرا در سینمای ایران، نورپردازی متناسب با داستان فیلم نیست؟ یعنی صرفا" برای روشن کردن صحنه نورپردازی می‌کنند، بدون در نظر گرفتن حال و هوای داستان،

— فیلمبردارهایی داشتیم که منظورشان فقط ضبط صحنه بود و برایشان فرقی نمی‌کرد که کیفیت نورشان برمبنای فیلمنامه باشد. ولی فیلمبردار با سلیقه و با فکر باید خودش را با فیلمنامه منطبق کند تا بتواند هماهنگی نوری را به‌وجود بیاورد.

من سعی کردم در "خانه عنکبوت" این مسئله را رعایت کنم، ولی به‌دلایل اقتصادی و نداشتن پروژکتورهای مورد نیاز، حاصل رضایت‌بخش نبود. اگر برای فیلمی به تهیه کننده بگوییم که فیلترهای مختلف را نداریم و باید آنها را در بازار آزاد به‌مبلغ هر رول ده هزار تومان خریداری کرد، بلافاصله تهیه کننده مخالفت می‌کند و حق هم دارد چون می‌گوید باید لااقل ۳۰ هزار تومان فیلتر بخرم، آن هم برای یک‌بار مصرف. برای تهیه کننده مشکل است که چنین هزینه‌ای صرف کند. پس چه باید کرد؟ اگر نخواهیم کار کنیم که باید برویم دنبال کار دیگری، و اگر هم بخواهیم کار را انجام دهیم، با این کیفیتی که الان هست، روبرو می‌شویم.

به‌نظر من بهتر است که دست اندرکاران لااقل این فیلترها را به‌طور سهمیه‌بندی دراختیار فیلمبرداران بگذارند، تا دست کم فیلمبردار خیالش راحت باشد که اگر "آرک" ندارم، که باید داشته باشم، ولی لااقل فیلترهایم جور است و می‌توانم کار را انجام بدهم.

■ چرا تهیه کننده ایرانی بین متصدی دوربین و مدیر فیلمبرداری تفاوتی نمی‌گذارد؟

— چون تابحال عادت نکرده‌اند. البته خیلی‌ها اسما" متصدی دوربین هستند، باز، خود مدیر فیلمبرداری پشت دوربین قرار می‌گیرد و اسم متصدی دوربین فقط در تیتراژ ظاهر می‌شود. البته امیدوارم که عادت کنند، چون در این صورت تقسیم کارها صحیح‌تر انجام می‌گیرد.

■ چرا در سینمای ایران هماهنگی رنگها را در فیلمهای رنگی رعایت نمی‌کنند؟

— این مسئله دقیقا" برمی‌گردد به‌وضع بد اقتصادی. مثلا" در "خانه عنکبوت" که خودمان تهیه کننده بودیم، باید حداقل دوماه وقت صرف می‌کردیم برای بررسی وضع رنگها و لباسها. ولی ناچار بودیم که یک ماهه کار را تمام کنیم. در حالیکه نه کارگردان هنری داریم و نه طراح صحنه. در صورتی که اصولا" باید منشی صحنه و طراح هم در ساخت فیلم شرکت داشته باشند، چون فیلمبردار نمی‌تواند به تنهایی همهٔ این عوامل را دقت کند. پس باید نیروهای دیگری که تخصص دارند، وجود داشته باشند تا کارها تفکیک و تقسیم شود. منتها به‌دلیل وضع بد مالی، جدا ازمرحلهٔ "اتالوناژ" (تنظیم رنگها)، مسئله رنگ به‌وجود می‌آید.

■ به‌نظر می‌آید که مسئله هماهنگی صحنه‌ها از نظر قرار گرفتن اشیاء و رعایت خط فرضی و غیره را فیلمبردار باید رعایت کند. و این کار آیا بار کاری فیلمبردار را اضافه نمی‌کند؟

— چرا. مسلم است. ولی موقعی که منشی صحنه نداریم، پس به‌ناچار باید خودم تا آنجا که می‌توانم این مسائل را رعایت کنم، و اگر بخواهیم به‌کمبودها فکر کنیم، پس نباید کار را انجام داد. منظورم کمبود از همه نظر است، هم نیروی متخصص، و هم ابزار. شاید هم عادت کرده‌ایم و نمی‌خواهیم بپذیریم که یک طراح صحنه و یک منشی صحنه هم باید در سر



*** متأسفانه در ایران دو لابراتوار بیشتر نداریم.**

*** مسئولان باید وسایل لازم برای فیلمسازی را تأمین کنند تا وسایل موجود، در اختیار سه یا چهار فیلمبردار نباشد.**

صحنه حضور داشته باشند. باید به‌این موضوع شکل داد. یعنی قبل از شروع فیلمبرداری و بررسی نیاز نیروهای انسانی، باید منشی صحنه و طراح صحنه را درنظر داشت. ولی وقتی می‌ـ بینیم که سر صحنه این تخصص‌ها وجود ندارد ناچارا" مسائل مربوط به‌این تخصصها را مجبورم خودم کنترل کنم. در یک تولید سینمایی، کارگر فنی، عنصری موءثر است. اصلا" نباید فراموش‌کنیم که کار سینما یک کار جمعی است.

■ آیا فکر می‌کنید که یک کارگردان باید به فن فیلمبرداری نیز آگاه باشد؟

ـ به‌نظر من فیلمبردار می‌تواند کمک خوبی برای کارگردان باشد، و اگر بتوانند دقیقا" باهم همکاری کنند، حاصل کار بهتر خواهد بود.

■ آیا فضاسازی و بیان سینمایی، فقط‌وظیفه کارگردان است و یا فیلمبردار هم می‌تواند در به‌تصویر درآوردن فضا موءثر باشد؟

ـ یک فیلمبردار در زمینه فضاسازی فیلم دقیقا" نقش دارد. به‌خاطر نوع نوری که باید بدهد، و جایی که این فضا از طریق نورپردازی باید بگیرد.

■ دلیل ضعف تکنیکی فیلمبرداری در ایران را در چه می‌بینید؟ از نداشتن دانش این فن، یا کمبود وسائل؟

ـ ما کلاس و مدرسه برای این فن، ـ آن طور که در اروپا و سایر نقاط دنیاست ـ نداریم و فقط معدودی از همکاران ما هستند که آموزش این دوره را دیده‌اند. مسئله وسایل را هم گفتم. پس هم کمبود دانش است و هم کمبود وسایل البته به‌نظر من هفتاد درصد به‌خاطر کمبود وسایل است. برای مثال بازمی‌گردم به "خانه عنکبوت". ما نیاز به‌دو عدد "آرک" داشتیم و حداقل ۲۰ روز رفتیم وزارت ارشاد و آمدیم و بالاخره هم نتیجه نگرفتیم. و مجبور شدیم کار را انجام دهیم که نتیجه‌اش برای من آنطور که می‌خواستم، نشد. ولی البته این دلایل، توجیه کنندهٔ ضعفها نیست چون یا نباید کار کنم و اگر هم قبول کردم باید با آنچه که هست بسازم و کار را به‌بهترین شکل انجام دهم.

■ برای جبران این کمبودها چه پیشنهادی دارید؟

ـ اگر بخواهیم یکی یکی بپردازیم، مثلا" سه پایهٔ هیدرولیک کم داریم. اگر مسئولان بتوانند این وسایل را به‌تعداد ۱۰ یا ۲۰ عدد



با "انتظامی"، پشت صحنهٔ "خانه عنکبوت"

وارد کنند و سپس آنها را یا اجاره دهند و یا به قیمت عادلانه‌ای بفروشند، تاثیر بسیاری در کیفیت فیلمبرداری می‌گذارد. البته ورودش هم تولید دردسر نمی‌کند، چون قیمت بالایی ندارد که مسئولان نتوانند بودجه‌اش را تاءمین کنند، یا مثلا" پروژکتورهای نوع "آرک" را. پس از ورود می‌تواند مرکزی تاسیس شود که اینها را به‌اجاره بگذارد و یا مقداری از این وسایل را به‌قیمت عادلانه بفروشند و تعهد بگیرد که سالانه مقدار معینی فیلم باید با این وسایل کار شود. در نتیجه سطح توقع تماشاگر هم از فیلمبرداری به‌یک سطح منطقی و قابل قبول می‌رسد. باز مجبورم مثال "خانه عنکبوت" را بزنم. ما در این‌فیلم ریل تراولنیگ نداشتیم، در نتیجه مجبور شدیم مقداری تیرآهن بخریم که باز کار آنطورکه می‌ـ خواستیم و فکر می‌کردیم، نشد ولی مجبور بودیم که کار را انجام دهیم.

■ آیا فکر می‌کنید که رنگی شدن تولید سینمای ایران نقشی در بالا بردن کیفی سینما دارد؟

ـ بستگی به‌نوع کار و قصه دارد. یک قصه ممکن است ایجاب کند که سیاه و سفید فیلمبرداری شود. مثل فیلم "هفت سامورایی" کوروساوا، یا فیلم "گروگان" فرد زینه‌مان. ولی فیلمی ممکن است لازم باشد به‌دلایل فضای ص خودش، رنگی باشد. هرچند که تهیه کننده‌های ما زمانی که با آنها برخورد می‌کنیم و می‌گوییم که قصه‌ای داریم و کارگردان می‌گوید سیاه و سفید باشد، بلافاصله جواب می‌دهد که نه، رنگی بگیریم، چون در شهرستان فروش اینجوری می‌شود و سینما هم پول بهتری می‌ـ پردازد. کیفیت از نقطه‌نظر تهیه کننده پول است.

■ چرا سینمای ایران به‌صدابرداری سر صحنه اهمیت نمی‌دهد؟

ـ مسئله صدا در سینمای ایران، کلیشه‌ای شده‌است. فیلم رامی‌گیرند و به‌راحتی می‌خواهند در داخل استودیو ظرف دوروز دوبله کنند. بدیهی است صداپرداری سر صحنه در کیفیت فیلم تاءثیر زیادی دارد.

■ آیا با وسایل موجود می‌توان صدابرداری سر صحنه را در ایران متداول کرد؟

ـ نه، نمی‌شود. چون نه وسایلش را داریم، و نه تخصصش را.

■ در تدوین یک فیلم حفظ تداوم نوری، بسیار مهم است. شما به‌هنگام فیلمبرداری این مورد را چگونه رعایت می‌کنید که در مرحلهٔ تدوین، تدوین‌گر دچار مشکل نشود؟

ـ با کنترل دقیق در نورپردازی پلانها. درضمن به‌خاطر اینکه متصدی تدوین، به‌هنگام کار دستش باز باشد، بعد از گرفتن هر سکانس مقداری هم شات‌های بسته از اشیاء می‌گیریم. تدوین‌گر یک خلاق است، یعنی باآنچه که کارگردان سر صحنه فیلمبرداری می‌گیرد، در مرحلهٔ تدوین خیلی از مسائل عوض می‌شود.

■ نورپردازی پلانها را دقیقا" روی کروکی و نقشه پیاده می‌کنید و یا تمام مسائل نورپردازی را در ذهن نگه می‌دارید؟

ـ شخصا" علاقه دارم مکان‌موردفیلمبرداری را از قبل ببینم تا هم وسایل نورپردازی مورد احتیاج را بدانم چیست، و هم نورپردازی و شرایط نوری را در ذهنم داشته باشم.

■ آیا جزو آن دسته از فیلمبردارانی هستید که علاقمندند خودشان کار تدوین فیلم را انجام بدهند، و یا معتقدید که کار تدوین را شخص دیگری باید انجام دهد؟

ـ اصلا" باید یک نفر دیگر انجام دهد، زیرا کارگردان و فیلمبردار، روی پلانهایی که کار کرده‌اند، حساسیت دارند.

■ به‌کار کدام‌یک از مدیران فیلمبرداری علاقه دارید؟

ـ به‌آقای مهرداد فخیمی، که به‌نظر من کارش با مطالعه و فکر است، و نورپردازیهایش، همه اصولی و برمبنای نیاز فیلمنامه است. همچنین آقای هوشنگ بهارلو که اصلا" کارش، الگوی کار من است. به‌نظر من کار آقای فخیمی، کلاسیک است ولی کار آقای بهارلو، صمیمانه‌تر و سنتی‌تر است.

■ از کارهای خودتان به‌کدام علاقه دارید؟

ـ هنوز به‌ایده‌آل نرسیده‌ام و نمی‌توانم بگویم کار خوبی کرده‌ام. ولی در این اندک کاری که کرده‌ام، به "جنگ اطهر" و "خانه عنکبوت" علاقه دارم. نمی‌خواهم بگویم که از "خانه عنکبوت" راضی هستم، ولی به‌هرحال تجربه‌ای بود. امیدوارم در فیلمهای بعدی بتوانم این ضعف‌هایم را برطرف کنم. ■



مرد آهنین
Man of Iron

کارگردان : آندری وایدا• نویسنده فیلمنامه : الکساندر سیبور ـ ریلیسکی• مدیرفیلمبرداری : ادوارد کلوزینسکی• تدوین : هالینا پروگار• موسیقی متن : آندری کورزینسکی• بازیگران : یرژی رادزیولوویچ، کریستینایاندا، ماریان اوپانیا• محصول ۱۹۸۱ لهستان ، ۱۵۲دقیقه.

فیلم درباره رویدادهای اگوست ۱۹۸۰، درگیریها و اعتصابها در بندر گدانسک، از طریق پی‌گیری یک تهیه‌کننده رادیو است. ترکیبی از درام و وقایع‌نگاری، و کوششی است در باز کردن درهای بسته به روی سالهای ۵۰ لهستان.

از نفس افتاده
Breathless

کارگردان : جیم مک‌براید• نویسندگان‌فیلمنامه : ال.ام.کیت کارسون ، جیم مک‌براید ، براساس فیلمنامه فیلم "از نفس افتاده" (محصول ۱۹۵۹) نوشته فرانسواتروفو• مدیر فیلمبرداری : ریچارد اچ کلاین• تدوین : رابرت استرین• موسیقی متن : جک نیچه• بازیگران : ریچارد ژر ، والری کاپریسکی ، ویلیام تپر• محصول ۱۹۸۳ آمریکا ، ۱۰۱ دقیقه.

براساس فیلم معروف "از نفس افتاده" ساخته ژان‌لوک‌گدار فیلمی تهیه شده است : جوانی پس از یک دزدی ، مامور پلیس را می‌کشد وتصمیم می‌گیرد بهمراه دوستش از آمریکا خارج شود و به مکزیک برود . پس از کشاکشهای بسیار ، توسط وی لو می‌رود و پلیس او را می‌کشد . اما فیلم سوای داستانش ، هیچ شباهتی به "ازنفس افتاده" گدار ندارد . از شیوه دوربین روی دست‌گدار استفاده نشده است و صحنه آخر ، که رقص شوخی/ جدی مرگ قهرمان داستان است ، تماشاگر را بیشتر بیاد "پیروی‌دیوانه"ی گدار می‌اندازد .

جیمزدین، جیمزدین، به‌فروشگاه «نیکل‌ودایم» برگرد
Come Back to the 5&Dime Jimmy Dean, Jimmy Dean

کارگردان : رابرت آلتمن• نویسنده فیلمنامه : ادگرازیک ، براساس نمایشنامه‌ای نوشته‌خودش• مدیر فیلمبرداری : پیر ماینات• تدوین : جیسون روزنفیلد• بازیگران : سندی دنیس ، کارن بلاک ، کاتی بیتس• محصول ۱۹۸۲ آمریکا ، ۱۱۰ دقیقه.

در سی‌ام سپتامبر ۱۹۷۵ در یکی از فروشگاه‌های زنجیره‌ای "نیکل و دایم" ، کلوپ علاقمندان جیمز دین جشنی برپا می‌کنند. فیلم ، رویایی پر جاذبه ازسینما است . آلتمن شیوه فیلمسازی " نشویل" ، " عروسی " و " زوج کامل" را به کناری گذاشته و " جیمز دین..." ادامه شیوه فیلمسازی وی در " کوئینتت" ، و بیشترنزدیک به "سه زن" است .

جایی برای پنهان شدن نیست
No Place to Hide

کارگردانها : تام‌جانسون ، لارنس‌برد• نویسنده فیلمنامه : جان کرولی• تدوین : اینااسمیت• موسیقی متن : برایان انو• محصول ۱۹۸۲ آمریکا ، ۳۰ دقیقه ، ۱۶میلیمتری .

بااستفاده از فیلمهای‌تبلیغاتی دفاع غیر نظامی آمریکا در سالهای ۵۰ ، و گفتار" مارتین شین" ، فیلم امکان دفاع غیرنظامی درمقابل جنگ اتمی را غیرممکن‌عنوان می‌کند و نتیجه می‌گیرد که برنامه‌های تبلیغاتی سالهای ۵۰ برای زدودن احساس ناامنی ، بیشتر موجب نگرانی مردم آمریکا شد .


جایی‌برای پنهان شدن نیست .

دوندگان
Runners

کارگردان : چارلز استوریج• نویسنده‌فیلمنامه : استفن پولیاخوف• مدیر فیلمبرداری : هاوارد آترتون• تدوین : پیتر کولسون• موسیقی متن : جورج فنتون• بازیگران : کیت هاردی ، جیمز فاکس ، جین‌آشر• محصول ۱۹۸۳ ، انگلستان ، ۱۰۶دقیقه .

راشل یازده‌ساله برای اثبات نیاز به‌استقلال شخصیت ، از خانه می‌گریزد . پدر و مادرش جستجوئی طولانی را برای یافتن وی آغاز می‌کنند . مادر ناامید می‌شود اما پدر دست از تلاش برنمی‌دارد . پس از سالها دختر را می‌یابد اما او همچنان از بازگشت به خانه پرهیز می‌کند . راشل می‌پذیرد که با مادرش تلفنی صحبت کند . پدر ، نیاز دختر را درک می‌کند و با قول اینکه هرچه زودتر یکدیگر را ببینند ، همدیگر را ترک می‌کنند .


دوندگان

مفیستو
Mephisto

کارگردان : ایشتوان زابو• نویسندگان‌فیلمنامه : پیتردوبای ، براساس قصه‌ای از کلاوسمان• مدیر فیلمبرداری : لائوس کولتای• تدوین : زوزا چاکانی• موسیقی متن : زدنکو تلماسی• بازیگران : کلاوس ماریا براوندر ، ایلدیکو باناساگی ، کریستیانا یاندا• محصول ۱۹۸۱ مجارستان ، ۱۴۴ دقیقه.

درآلمان سالهای بیست ، بازیگری که در تئاتر مجارستان کار می‌کند ، پس از ازدواج به‌عضویت تئاتر برلین درمی‌آید . پس از چندی نقش "مفیستو فلس" را درنمایشنامه "فاست" اثر گوته بازی می‌کند .زمانیکه درسال ۱۹۳۳ نازیها در آلمان قدرت را به دست می‌گیرند ، وی درحال فیلمبرداری در بوداپست است . پس از چندی هاملت را برای نازیها کار می‌کند . به‌همراه ژنرال نازی به استادیوم‌المپیک برلین می‌رود و درمی‌یابد که دراین بازی‌بزرگ ، تنها یک پیاده شطرنج است .

روح ۲
Psycho II

کارگردان : ریچارد فرانکلین• نویسنده فیلمنامه : تام‌هلند ، براساس شخصیتهائی که توسط رابرت بلاش ساخته شدند• مدیر فیلمبرداری : دین‌کاندی• تدوین : آندرولندن• موسیقی متن : جری گلداسمیت• بازیگران : آنتونی پرکینز ، ورامایلز ، مگ‌تیلی• محصول ۱۹۸۳ آمریکا ، ۱۱۳ دقیقه.

"نورمن بیتس" بیمار روانی فیلم روح ساخته آلفرد هیچکاک (محصول ۱۹۶۰) پس ازبیست ودوسال از آسایشگاه روانی مرخص

می‌شود. "لی‌لا" خواهر "ماریون" که در فیلم هیچکاک توسط بیتس به‌قتل رسیده بـــود، درصدد انتقامجوئی است. "لی‌لا"، دخترش، ودکتر "ریموند" پزشک معالج نورمن ـ بوسیله "خانم بیتس" (مادرو شخصیت دوم نورمن)، کشته می‌شوند. در دادگاه گناه قتلها به‌گردن لـی‌لا و دخترش که کشته شده‌اند، می‌افتد.
درپایان ماجرا نورمن خانم "اسپول" را که معتقد است او را مثل فرزند خود بزرگ کرده است، می‌کشد. جسد را به اتاق خانم بیتس می‌برد. صدای نادیدنی خانم بیتس دستورهای لازم را برای بازکردن مجدد متل به‌نورمن میدهد.

اختاپوس

کارگردان: جان گلن Octopussy

نویسندگان فیلمنامه: جرج‌مک‌دونالدفراسر، ریچارد میبام، مایکل جی. ویلسون• مـدیر فیلمبرداری: آلن هـام• مدیر تدوین: جان گـــروور• **موسیقی متن: جان باری، مانتی نورمـن• بازیگران: راجر مور، ماد آدامز، لوئی ژردان• محصـول ۱۹۸۳ انگلستان، ۱۳۱ دقیقه.**

یک زن، یک شاهزاده افغانی، و یک ژنرال روس که درگیر معاملات بین‌المللی جواهرانند، گنجینه‌های تزار را به‌غربیها می‌فروشند. جیمزباند درمی‌یابد که ژنرال روس جواهرات را با اسلحه‌ای اتمی مبادله کرده تا در پایگاه نیروی هوائی آمریکا منفجر شود. باند مثل همیشه بر همه مشکلات فائق می‌شود!

پدر و پسر

Father and Son

کارگردان: آلن فانگ (فانگ‌یوک ـ پینگ)
نویسندگان فیلمنامه: چان چیو، لی بیک ـ واه، چیونگ‌کین ـ تینگ• مدیر فیلمبرداری: پاتریک وانـگ• تدوین: سامی چـاو• **موسیقی متن: ویولت لام• بازیگران: شکلوئی، لی‌یو ـ تین، چنگیو ـ اور• محصول ۱۹۸۱ هنگ‌کنگ، ۹۶ دقیقه.**

پسر جوانی از سالهای کودکی به‌سینما عشق می‌ورزد و با پول توجیبی که از خانواده می ـ گیرد به‌همراه دوستش به‌تماشای فیلم‌های چاپلین می‌رود. با دوربین ۸ میلیمتری فیلم می‌سازد. برای ادامه تحصیل به‌آمریکا می ـ رود و در رشته سینما درس می‌خواند. پس از فارغ‌التحصیلی برای تشییع جنازه پدرش به هنگ‌کنگ برمی‌گردد.



پدر و پسر



روح ۲

سوپرمن ۳

کارگردان: ریچارد لستر Superman III
نویسندگان فیلمنامه: دیوید نیومن و کریس نیومن، براساس شخصیتهای خلق شده توسط: **جری سیگل، جوشاستر• مدیر فیلمبرداری: رابرت پینتر• تدوین: جان ویکتور اسمیت• موسیقی متن: کن‌ترون، جان ویلیامز• بازیگران: کریستوفرریو، ریچارد پرایر، جکی‌کوپر، آنت اوتول• محصول ۱۹۸۳ انگلستان، ۱۲۵دقیقه.**

سوپرمن، نقشه‌های پلید میلیونر معروف "راس وبستر" برای ازبین‌بردن محصولات قهوه کلمبیا را درهم می‌شکند. "گاس‌گورمن" برای وبستر سوپرمنی کامپیوتری می‌سازد تا به‌جنگ سوپرمن برود، اما پشیمان می‌شود وبه سوپرمن کمک می‌کند تا تشکیلات وبستر را از میان بردارد.

همگی خندیدند

They All Laughed

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: پیتـــر باگدانوویچ• مدیر فیلمبرداری: رابی مولـــر• تدوین: اسکات ویکری، ویلیام کاروت، روبرت باریه• موسیقی‌متن: داگلاس دیلگه• بازیگران: آدری هپبورن، بن گازارا، جان ریتر• محصول ۱۹۸۲ آمریکا، ۱۱۵ دقیقه، بطریق ویدئو.

آژانس کارآگاهی اودیسه، "جان" را ماءمور کرده تا مواظب خانم "آنجلا نوتس"، همسر میلیونر معروفی باشد. دو ماءمور دیگراین آژانس نیز در پی ماجرای دیگری هستند. مدیر آژانس، آنها را به‌علت انجام ندادن درست کار، سرزنش می‌کند. در انتها، دو ماءمور آژانس ازدواج می‌کنند اما "جان" شکست خورده، احتیاج به‌تسلا دارد.



دو فیلم براساس یک رویداد واقعی

دوئل سینمائی

یک‌داستان نوشته شده، گاهی چند کارگردان سینما را بخود جذب می‌کند، ولی شاید برای اولین‌بار است که دوکارگردان، همزمان ساختن فیلمی براساس یک ماجرای واقعی را آغاز می‌کنند و تا پایان نیز با سماجت، طی یک درگیری تبلیغاتی بکار خود ادامه می‌دهند و فیلم را نیز همزمان آمادهٔ نمایش می‌کنند، مسابقه‌ای که دوکارگردان آلمانی، "بورکهاد درایست"و"هارک‌بوهم" آغاز کردند تا نتیجهٔ آنرا که ظاهرا" گیشه سینماها بایستی تعیین می‌کرد برخ هم‌بکشند.

درمارچ ۱۹۸۱، "ماریان بک مایر" وارد یک دادگاه در لوبک شد و شش گلوله به‌پشت مردی که بخاطر قتل دختر جوانش آنا محاکمه می‌شد، شلیک کرد. قبل از اینکه بک‌مایر به‌شش ماه زندان محکوم شود، ماجرای او جنجال کافی در وسایل ارتباط جمعی آلمان بپاکرده بود. روزنامه‌های آلمانی از او به‌عنوان "فرشته انتقام" یاد می‌کردند. مجلهٔ اشترن، یک پاورقی سیزده قسمتی در مورد زندگی او چاپ کرد و یک ایستگاه تلویزیونی، برنامه‌ای باعنوان "من هم به او شلیک می‌کردم" پخش کرد. و تنها چیزی که باقیمانده بود، بیان سینمائی ماجرا بود، آن‌هم نه در یک فیلم، بلکه در دوفیلم.

دوفیلم رقیب، یکی بکارگردانی "بورکهاد درایست" بنام "مادر آنا"، و دیگری "مسئلهٔ بک‌مایر" ساختهٔ "هارک بوهم" به‌اندازهٔ خود ماجرا، جنجال بپا کردند. پارسال درایست با بدست‌آوردن امتیاز داستان‌زندگی بک‌مایر و به‌خدمت گرفتن چهرهٔ جدید سینمای آلمان "گودرن لندگرب" کاری را بدعت نهاد که آلمانی‌ها آنرا دوئل سینمایی نام گذاشتند. بوهم نیز از طرفی با اعلام این‌که نقش اول فیلم او را خود بک مایر ایفا خواهد کرد، با درایست به‌مقابله پرداخت (ولی سرانجام این عقیده را رها کرد و بازیگر استرالیائی "ماری کالبین" را برای این نقش برگزید). هر دو فیلم، دوماه زودتر از زمان مقرر روی پرده رفتند و هردو با جنگ تبلیغاتی بی‌حدوحسابی همراه بودند و ناگفته نماند که هیچکدام هم ارزش زحمتش را نداشته‌اند. هردو فیلم سعی دارند چهره‌ای از بک‌مایر بنمایانند که‌همدردی بیننده‌را برانگیزد، ولی هیچیک چیزی بیش از شخصیت کلیشه‌ای که چندماه روی جلد مجله‌های پرزرق و برق آلمان را پرکرده بود، عرضه نمی‌کنند.

فیلم "مسئلهٔ بک‌مایر"، یک ملودرام ازکار درآمده است، به‌ویژه به‌جهت عنوان دیگر فیلم "وقت گریستن نیست"، این فیلم باصحنه‌های احساساتی که یکی پس از دیگری ظاهر می‌شود، بیننده را بیرحمانه گلوله‌باران می‌کند. بک‌مایر با دیدن جعبهٔ جواهرات دخترش از وحشت به‌خود می‌پیچد و یا درحین فرار از تشیع جنازهٔ دخترش برای این که رنجی راکه دخترش کشیده تجربه کند، سعی دارد خود را خفه کند. فقط بازی نیرومند کالبین است که فیلم را تاحدودی نجات میدهد.

درمقایسه، فیلم "مادرآنا" اصلا احساساتی نیست. بک‌مایر در این فیلم، زنی متکی به‌خود است ومرگ دخترش او را از ناامنی که مدتها برای او مشکلی شده بود، رها می‌کند. بهرحال، زمانی که به قاتل دخترش شلیک می‌کند، سرکش، مبارزه‌جو و خودآگاه است. هیچکدام ازفیلمها فروش موفقی نداشته‌اند و عجیب این که هیچیک از کارگردانها به‌این فکر نیفتادند که یک داستان آشنای مردم را به‌صورت درامی گیرا تصویر کنند، شایدهم اشکال خود داستان بوده است.

ساختن این فیلمها شاید بیشتر به‌لحاظ جاذبه تجاری آن‌باشد، زیرا که طی رویدادی غیرمنتظره قانون ووجدان اجتماعی (که سرانجام یکی بردیگری پیروز میشود) مقابل‌هم قرار میگیرند. همه درگیر ماجرا می‌شوند وتمایل دارند قضاوت کنند و نظر خود را بدهند. با این وجود، بعد از تقریبا" سه‌سال، دیدن صحنه‌های دادگاه و جنجال وسائل ارتباط جمعی بک مایر شاید داستانی باشد که‌آلمانیها دیگراز آن خسته شده‌اند.

بازتاب وحشت از خطر نیروگاههای اتمی

نیروگاههای اتمی در نقاط مختلف دنیا همیشه خطرهای بیشماری را برای ساکنان اطراف خود ایجاد میکنند، ولی قبل از توجه به‌امنیت ورفاه مردم و یاحتی کارکنان نیروگاهها، اغلب، سیاستهای تجاوزگرانه و غیرانسانی دولتهای سازنده، در مقابل مخالفتها و اعتراضهای مردم پیروز شده است. از سال ۱۹۸۰ به‌بعد، با افزایش تعداد موشکهای اتمی مستقر در اروپا، به‌موازات شدت‌یافتن مسابقهٔ تسلیحاتی ابرقدرتها، مردم‌هم‌بیشتر متوجه اهداف ضدمردمی دولتها شدند، بطوریکه اکنون روزی نیست که در گوشه‌ای از دنیا، مردم دست به اعتراض علیه‌تسلیحات اتمی دولتهانزنند.

در ایالت اوکلاهمای آمریکا، کسی‌نیست که ماجرای "کارن سیلک وود" کارگر جوان‌یک نیروگاه اتمی را که در یک تصادف مشکوک کشته شد، نشنیده باشد، همه‌ساله درسالروز مرگ این دختر جوان، هزاران آمریکائی با تظاهرات خیابانی و انتشار اعلامیه، تنفر خود را از مقامهای مسئول ایالتی که هنگام مرگ او سکوت کردند، نشان میدهند. کارن سیلک وود، مدارکی از سهل‌انگاریهای‌مسئولان ایمنی نیروگاه داشت، بی‌توجهی‌هایی که ضمن ایجاد ناامنی در محل کار، آلودگی اتمی را در سطح وسیعی پراکنده میکرد.

درسال ۱۹۷۴، سیلک‌وود در یک‌تصادف مرموز کشته شد. جوانان آمریکائی معتقدند که او قصد داشته‌مدارک بدست آمده را در اختیار خبرنگاری قراردهد که در راه دچار حادثه شده است. مسئله سیلک‌وود، بازیهای سیاسی فراوانی هم بدنبال داشت و برحسب اینکه کاندیداهای ایالتی مرگ او را چگونه تفسیر میکردند، می‌توانستند رای بیشتر یا کمتری کسب کنند.

"مایک نیکولز"، کارگردان آمریکائی، فیلمنامهٔ "نورا افرون" و "آلیس آرلن" را که براساس زندگی سیلک‌وود تنظیم شده، به‌فیلمی‌برگردانده که ازجنجالی‌ترین فیلمهای سال ۱۹۸۳ است.

او در این فیلم چگونگی مرگ سیلک‌وود را بدون پاسخ میگذارد و بیشتر برعلتهای درگیرشدن او با مشکلات محیط کارش که‌فضائی شوم برآن حاکم است، تکیه دارد. "سیلک وود" بیانگر مسائل و مشکلات دوران اتمی وپایمال کردن‌ارزشهای انسانی است.

فیلم "سیلک‌وود"، ضمن پرداختن به نگرانیهای ناشی از نیروی ویرانگر تسلیحات اتمی، مسائل کارگران آمریکائی را نیز مطرح میکند. نیکولز در بازسازی فضای دههٔ هفتاد نیروگاه اتمی "کرمک‌گی" بسیار موفق است. کارکنان نیروگاه، انسانهای‌آرام و خوش برخوردی نیستند که پشت میزهای کامپیوتری بکار مشغول باشند، بلکه آدمکهای خشکی هستند که درجلو جعبه‌های اتمی با ترکیب اکسیدهای پلوتونیوم و اورانیوم، قرص‌های فشردهٔ انرژی تولید می‌کنند که بعنوان مولد رآکتور بکار میرود. آنها جوکهای کثیف‌تعریف میکنند، مقدار زیادی آبجو می‌نوشند و برای پول بیشتر، شبانه‌روز در دونوبت کارمیکنند وزمانیکه کمپانی از آنها به‌عنوان تکنیسین‌های تعلیم‌دیده یاد میکند، با تمسخر می‌خندند. فیلمنامه، یادآور فیلمهای بیداری وجدان اجتماعی در دههٔ سی آمریکاست. از نوع ماجراهائی که درآن مردم عادی در وضعیتی فوق‌العاده و غیرقابل تحمل درگیر می‌شوند. سیلک‌وود، از بی‌تفاوتی مقامهای کمپانی قدرتمند "کرمک‌گی" در فراهم‌آوردن‌تسهیلات ایمنی کارکنان و همچنین استفادهٔ نادرست از اشعهٔ ایکس که احتمال داشت در جوشکاری میله‌های اتمی شکافهای خطرناک ایجاد کند، نشانه‌هائی پیدا کرده بود. در برابر آن، واکنش نشان میداد و درگیریش روزبروز عمیق‌تر وپیچیده‌تر میشد. کارگران، تکنیسین‌ها و مدیران و مقامهای اتحادیه که بدون آگاهی وجدان برای رونق تجارتی نوین و خطرناک کار میکنند با فشار و تعلیق فراوان فضائی مرگبار را نشان میدهند. در این فیلم، به‌زیر سئوال کشیدن سیاست خارجی و تسلیحات اتمی آمریکا و یا تعداد موشکهای‌کروز نیست که وجدان سیلک‌وود را بیدار میکند، بلکه سئوال اساسی، چگونگی نجات انسانها از این گرداب است.

سیلک‌وود

کارگردان: مایک نیکولزه فیلمنامه نوراافرون وآلیس‌آرلن
بازیگران: مریل استریپ، کورت راسل.
محصول ۱۹۸۳، آمریکا

فریتز لانگ

درحضور دکتر گوبلز

*** تمام شعارهای رژیم نازی را در دهان یك تبهکار دیوانه گذاشتم.**

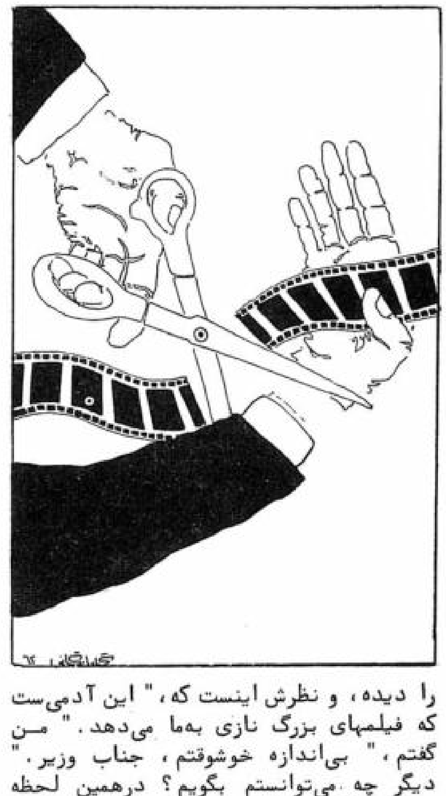
علت بازگشتم به مابوز در دهه شصت داستان مفصلی دارد. مابوز اولیه کتابی نوشته "نوربرت ژاک" بود، که در گذشته است. با او خیلی صمیمی شدم و یک فیلم ساختم که دوشب درآلمان نمایش دادهشد، واین امر درآن زمان رسم رایجی بود. نام این فیلم **دکتر مابوز قمارباز** بود. درآخر فیلم، دکتر مابوز دیوانه شد. از نظر من این مرتیکه مرده بود و از زندگی‌ام خارج شده بود. این قضیه مربوط به‌سال ۱۹۲۴ است. در سال، گمان می‌کنم، ۱۹۳۲ بود که آدمی پیش من‌آمد وگفت، "ببین آقای لانگ، ما از **مابوز** خیلی پول به‌جیب زدیم..." من گفتم، "بله، خیلی بیشتر از پولی که من درآوردم..." گفت، "نمی‌توانید یک **مابوز** دیگر به‌ما بدهید؟" "اینجا بود که شروع‌کردم به‌فکر کردن درباره‌اش وگفتم، "خیلهٔخب، چه‌کار باید بکنم؟ یارو دیوانه و درآسایشگاه روانی است — من نمی‌توانم دوباره خوبش کنم، غیرممکن است."

اینطوری بود که، با کمک خانم "فون هاربو" مابوز بعدی را اختراع کردم — **وصیت نامهٔ دکتر مابوز** — و بعد گفتم، "حالاخیالم راحت می‌شود، حالا دیگر می‌کشمش. "من توانسته بودم همه شعارهای رژیم نازی را در دهان یک تبهکار دیوانه بگذارم. وقتی فیلم تمام شد، چند تا از نوچه‌های دکتر گوبلز به‌دفترم آمدند و تهدید کردند که جلوی نمایش فیلم را می‌گیرند. من با آنها خیلی کوتاه آمدم و گفتم، "اگر فکر می‌کنید می‌توانید فیلمی از فریتزلانگ را در‌آلمان توقیف کنید، بفرمائید." همین‌کار را هم کردند.

بعدا" به‌من گفتند که باید به دیدن دکتر گوبلز بروم. شلوار فرم و کت کوتاه‌و پیرهن‌یقه آهاری‌ام را پوشیدم. از این‌بابت چندان خوشحال نبودم. می‌بایست به ساختمان جدید وزارت تبلیغات بروم. از راهروهای عریض و طویل سنگ فرش شده و غیره می‌گذرید، و صدای قدم‌هایتان می‌پیچد، همین‌طور که‌دارید راهرو را تماشا می‌کنید، دونفر را اسلحه‌بدست می‌بینید. چندان باعث خوشحالی نبود. به‌پشت میز دیگری می‌روید، بازهم میز دیگری، وبالاخره به‌اتاق کوچکی می‌رسید و به تو می‌گویند، "همین‌جا صبرکنید." اینجاست که کمی وحشت برتان می‌دارد. "در اتاق، به‌دفتر کارخیلی خیلی طویلی باز می‌شود، و درانتهای دفتر، دکتر گوبلز نشسته. می‌گوید، "بفرمائید، آقای لانگ"، و او جذابترین مردی‌ست که می‌توانید تصورش را بکنید.

روبروی دکتر گوبلز نشستم و به‌من گفت، "ببین، خیلی متاسفم اما ناچاریم فیلم تورا توقیف کنیم. فقط از آخرش خوشمان نیامد." ازدلیل واقعی‌اش هیچ‌چیز نگفت — شعارهای نازی در دهان یک تبهکار دیوانه. و ادامه داد، "این فیلم به همین شکل که‌هست پایان دیگری باید داشته باشد. اینکه چنین تبهکاری دیوانه باشد، برای او تنبیهی نیست. مردم باید نابودش کنند." من فقط به‌خودم می‌گفتم، "چطوری از اینجا درمیروی؟" می‌خواستم قدری پول از بانک بگیرم. بیرون پنجره ساعت بزرگی بود، وعقربه‌هایش به‌آرامی می‌چرخید.

سرانجام به‌من گفت، "پیشوا فیلمهایتان



را دیده، و نظرش اینست که، "این آدمی‌ست که فیلمهای بزرگ نازی به‌ما می‌دهد." من گفتم، "بی‌اندازه خوشوقتم، جناب وزیر." دیگر چه می‌توانستم بگویم؟ درهمین لحظه به‌خودم گفتم، "امشب دیگر می‌توانی مطمئن باشی که از آلمان خارج می‌شوی." باز به ساعت بیرون نگاه کردم. ساعت دوونیم بانکهاتعطیل می‌شوند و چطوری می‌توانم از اینجا بیرون بروم؟ بیرون نرفتم. گوبلز آدم خیلی نازی بود. به‌همه‌چیز "بله" گفتم.

وقتی از آنجا خارج شدم، دیروقت بود. نتوانستم پولم را بگیرم. به‌خانه رفتم و به پیشخدمتم گفتم، "ببین، باید بروم‌پاریس. وسایلی را که برای یک‌سفر چندروزه لازم‌دارم آماده‌کن، "چون درآن‌وقت‌جرات نداشتم به‌هیچ کس حقیقت‌ماجرا را بگویم. وقتی حواسش جای دیگری بود، همه‌چیزهایی را که مردها دارند درچمدان گذاشتم — یک‌جعبه سیگار طلا، یک زنجیر طلا، دکمه سردست، مختصر پولی که هرکسی درخانه‌اش دارد، وگفتم، "این را به ایستگاه راه‌آهن ببر، بلیت بخر تامن‌برسم."

ازترس اینکه نکند کسی درتعقیبم باشد درست یک دقیقه قبل از حرکت قطار به‌ایستگاه رسیدم. اطرافم را پائیدم. مثل یک‌فیلم خیلی بدبود. صبح روز بعد در پاریس بودم، واوضاع نسبتا" روبراه بود. بعد نامه‌یی از اداره مالیات بردرآمد برایم رسید که "اشتباه کوچکی درمیزان مالیات بردرآمد سال ۱۹۲۷ شما وجود دارد، به‌نظر ما هرچه زودتر باید برگردید." حالا دیگر به‌قدرکافی حساب‌دستم آمده بود تا بفهمم موضوع چیست. نامهٔ مودبانه‌یی نوشتم به‌این شرح که، "مسئلهٔ چندان مهمی نیست، اما برمی‌گردم، منتها نه‌موقعی که شما می‌خواهید. اینجادارم‌شغلی برای خودم دست‌وپا می‌کنم که درآلمان‌امکانش نیست، هشت یا ده‌روز دیگر برمی‌گردم." هشت روز بعد، نامه‌یی به دستم رسید به‌این مضمون که آنها همه پولهایم را مصادره‌کرده‌اند. بعدا" فیلم *M* را هم توقیف کردند و همه‌چیزم را بردند.

پس از سفر به‌هندوستان، به آلمان که برگشتم (۱۹۵۸)، آقایی به‌من پیشنهادکرد که **نیبلونگ‌ها** را بازسازی کنم. گفتم "نه". درآمریکا که بودم همین آقا این پیشنهاد را به‌من داده بود. به‌او دلایلی ارائه دادم، نمی‌خواستم دلایل واقعی را به‌او بگویم. نمی‌خواستم احساساتش را جریحه‌دار کنم. وقتی به‌آلمان‌برگشتم‌اوقبلا" خبرساختن دوباره **نیبلونگ‌ها** را اعلام کرده بود. گفتم، "متاسفم، اما مجبورم به‌مطبوعات اعلام کنم تو آدم دروغگوی لعنتی‌یی هستی، من **نیبلونگ‌ها** رانمی‌سازم." او گفت، "بیا یک‌طوری درستش کنیم و بگوئیم که من‌براندو را می‌خواستم وتو مخالفت کردی." دوباره گفتم "نه". و بعد از این‌حرفها گفت، "چه‌کار می‌خواهید بکنید؟" گفتم، "می‌خواهم **فاوست** را بسازم" که اگر می‌ساختم پروژه بزرگی از کار در می‌آمد. او مدتی دراین‌باره فکر کرد و، طبعا"، ازآدمهای دیگر هم سئوال می‌کرد و آنها موافق نبودند. مواردی را به‌من پیشنهاد داد که رد کردم، بعد سرآخر پیش من آمد و گفت، "ببین، نمی‌دانم شما می‌دانید یا نه‌که، من‌حقوق کتاب رابه‌اسم مابوز از بیوهٔ نوربرت ژاک خریده‌ام ومی‌خواهم **وصیت‌نامه دکتر مابوز** را دوباره بسازم." گفتم، "خب، بساز — من که نمی‌سازم. فیلمهای خودم رابازسازی‌نمی‌کنم."

بالاخره گفت، "نمی‌توانید یک‌مابوز جدید برایم بسازید؟" گفتم، "ببین، از نظر من آن مرتیکه مرده، گور به‌گور شده." سرانجام دراین‌باره بامن وارد بحث شد، و به‌این فکر افتادم که شاید جالب باشد یک تبهکار مشابه را در بیست یا حدود سی‌سال بعد با امکانات فنی جدید نشان دهم و چیز تازه‌یی خلق‌کنم که دوباره بتوانم درباره عصر ما حرفهایی بزنم: این‌خطر که تمدن ما می‌تواند نابود شود، و برخرابه‌های این تمدن حوزه‌یی از تبهکاری بنا شود. بنابراین همین‌ها را دوباره در فیلم گذاشتم و ساختمش (**هزار چشم دکتر مابوز**). و بعد، می‌خواست مابوزهای دیگری بسازد. گفتم، "نخیر، من دیگر مابوز نمی‌سازم." او تا حالا دوتای دیگر ساخته، ومن نمی‌توانم جلویش را بگیرم.

گفتگوی مجله MOVIE **با فریتزلانگ، ۱۹۶۲**

ترجمه: احمد رضافریدواحد



صحنه‌های خیابانی فیلم، دمشق سالهای ۵۰ را زنده می‌کند

جشنوارهٔ دمشق، سینمای سوریه، و رؤیاهای شهر

*** سوریه ۱۹ کارگردان دارد که حقوق‌بگیر دولت هستند و بعضی از آنها حتی یك فیلم هم در سوریه نساخته‌اند.**

*** سوریه که از دو سال پیش فیلمی نساخته بود، به زحمت یك فیلم را برای جشنوارهٔ ۸۳ آماده کرد.**

■ سومین جشنوارهٔ فیلم دمشق، که در ماه اکتبر (۲۸ مهر تا ۷ آبان) برگزار شد، فیلمهائی از دنیای‌عرب، آسیا، و آمریکای لاتین را گردهم آورد. الیزابت تمپیر، نویسندهٔ ماهنامهٔ میدل ایست، چگونگی فیلمبرداری یک فیلم سوری را، که در جشنواره به‌نمایش درآمد، از نزدیک تماشا کرد و به‌بحث‌های آتشین پیرامون کامیابی‌ها و ناکامی‌های جشنواره گوش فراداد. گــزارش او را می‌خوانید.

■ سوریه ۱۹ کارگردان دارد و همهٔ آنها، چه‌فیلم بسازند چه نسازند، حقوق‌بگیر دولت هستند. بعضی از آنها حتی یک فیلم هم در سوریه نساخته‌اند. یکی از این کارگردان‌ها می‌گوید: "سازمان سینمای ملـــــی (NCO)، امکانات مالی و فنی‌تولید دوفیلم رادر سال دارد. اما معمولا " فقط یک فیلم بیرون‌می‌دهد."

بااین همه، جشنوارهٔ فیلم دمشق، که هر دوسال یکبار برپا می‌شود، رویداد مهمی بشمار می‌آید. حمایت از این جشنوارهٔ رسمی و گشاده دستی دولت در خرج‌کردن برای آن، اهمیت واعتبار جشنوارهٔ دمشق را نمایان می‌سازد. اما سوریه در ۱۹۸۳ یک مسئله داشت: از جشنوارهٔ پیشین به‌بعد، هیچ فیلم سوری ساخته نشده بود.

محمد ملاس *Malass* کارگردان تلویزیونی که‌نخستین فیلم داستانی بلندش را برای *NCO* می‌ساخت، برای تمام‌کردن فیلمش تا قبل از شروع جشنواره با فشارهای طاقت‌فرسائی روبرو شد. این تنها فیلم سوریه برای شرکت درجشنواره بود و جملهٔ "باید تمامش کنیم" درسراسر تابستان تکرار می‌شد.

قرار بود فیلمبرداری صحنه‌های خارجی درخیابان‌ها، خانه‌ها، و مغازه‌های واقعی در نیمهٔ ماه اوت (اواخر مرداد) پایان یابد. یاسمین خلت *(Yasmine Khlat)*، بازیگـر لبنانی، در اواخر ژوئیه (اوایل مرداد)گفت: "از پایان فیلمبرداری تا نمایش عمومی معمولا" سه‌تاشش هفته طول می‌کشد. مانده‌ام که تاقبل ازرسیدن فستیوال چطور وقت کافی بـــرای مونتاژ، صداگذاری و بقیهٔ کارها پیدامی‌کنند."

ازهمان ابتداء، موانع فنی و اداری به تولید فیلم صدمه زد. دراوایل اکتبر هنوزهم داشتند روی فیلم کار می‌کردند. برای صرفه جوئی دروقت، گروههای مونتاژ و صداگذاری، کار روی قسمت‌های کامل فیلم را به‌عهده گرفتند.

هنگامی که جشنواره در اواخر اکتبر گشایش یافت، هنوز نیمی از فیلم تدوین نشده بود. نسخه‌ای که در آخرین روز جشنواره به‌نمایش درآمد، باعجله تمام شده بود و قرار است که قبل از نمایش عمومی، بازهم روی آن کار شود.

به‌اعتقاد ملاس، این فیلم نه‌تنهانخستین اثر بلند اوست، بلکه زندگی خود وی را نیز حکایت می‌کند. فیلمنامهٔ "رویاهای شهـر" (احلام المدینه) را محمد ملاس برپایهٔ تجربه‌های جوانی‌اش در سالهای ۱۹۵۰ نوشته است. این دوران از نظر حوادث سیاسی مهم، سالهای پرباری بود. ملاس می‌گویـــد: "نمی‌خواهم گذشته را با عشق و اشتیاق شرح دهم. گذشته پرازخشونت و سرکوبگری بود، اما درآن زمان نوعی صداقت و خلوص هم وجود داشت که امروز دیگر دیده نمی‌شود. مردم حرف یکدیگر را می‌فهمیدند و باهم‌تماس داشتند. اما در روزگار ما، روابط آدمها با ملاحظه‌کاری و حسابگری درآمیخته.

بااینحال، ریشه‌های امروز را باید در گذشته جستجو کرد. من دلم می‌خواهد مردم این نکته را دریابند و بعد از دیدن فیلم به آن فکر کنند."

کارگردان به‌اصالت جزئیات اهمیت‌می‌داد. رضاهوشوس *(Reza Hushus)* مدیر تدارکات فیلم، می‌گوید که در خلق فضای مناسب دورهٔ تاریخی موردنظر با دشواریهائی روبرو شدند. "ازاین دوره مدت زیادی نگذشته و هیچکس دربارهٔ چگونگی زندگی آدمهائی که درسالهای ۱۹۵۰ درمحله‌های شلوغ دمشق بسر می‌بردند، مطالعه نکرده است. بنابراین منبع و مرجعی وجود نداشت که با او مشاوره کنیم. سرانجام ناچار شدم که در مورد اتاق مادر به‌خاطرات خودم قناعت کنم. سلیقه وخلق وخوی این زن مادرم را به‌یادم می‌آورد، و وقتی این صحنه برای فیلمبرداری آماده می‌شد احساس می‌کردم که دوباره بچه شده‌ام."

تماشاگرانی که درآنجا حضور داشتند، و بعضی از آنها همسایه‌های ملاس در دورهٔ کودکی او بودند، راجع به‌هر موضوعی نظر می‌دادند، "اشتباهات" فیلمنامه راتصحیح می‌کردند، و از "غلط بودن" ترتیب زمانی وقایع فیلم ایراد می‌گرفتند. ملاس می‌گوید: "آنهـا تفـــاوت واقعیـت و هنـــر را درک نمی‌کنند و با این‌حال دلشان می‌خواهد در فیلم بصورت قهرمان جلوه کنند."

یکخانواده وقتی فهمید که در یک‌صحنهٔ خیابانی از اعضای آن به‌عنوان **شخصیت‌های** اصلی استفاده کرده‌اند، سخت آزرده و عصبانی شد. دراین صحنه می‌بینیم که برادرها به‌جان

هم می‌افتند و یکی از آنها دیگری را به‌ضرب چاقو می‌کشد. اعتراض خانواده این‌بود که: "چرا باعث شده‌اید که تمام دنیا رسوایی مارا تماشا کند؟" بنظر آنها بازسازی و نمایش این حادثه غم‌انگیز بدتر از اصل قضیه بود."

بازآفرینی گذشته، چندان اشتیاقی درمادر کارگردان هم برنمی‌انگیخت. فیلمبرداری از صحنه‌هایی که در خانهٔ قدیمی پدرش اتفاق می‌افتد، یادبودهای دردناکی را در او زنده کرد. دیدن این خانه پس از سالهای بسیار، این خاطرهٔ خفت‌بار را به‌یاد او آورد که چگونه پس از بیوه‌شدن درجوانی، دست دو پسر خردسالش را گرفت و به خانه‌ای بازگشت که‌کسی او را نمی‌خواست و پدر خودخواه و زور گویش با بی‌میلی او را پذیرفت.

یاسمین خلت، که نقش او را بازی‌می‌کند، می‌گوید بعد از اجرای صحنه پراحساسی که‌زن می‌بیند برای رهائی از بدختی‌هایش چاره‌ای جز خودکشی ندارد، او و مادر کارگردان فیلم زارزار گریستند.

داستان "رویاهای شهر" با مصیبت آغاز می‌شود و از رنج‌ها سخن می‌گوید،اما به‌هیچ وجه یک ملودرام نیست. تصویر زندگی در محله‌های شلوغ دمشق سالهای ۱۹۵۰ است که در نگاه پسری کم‌سن و سال (که خیلی زود باطعم تلخ واقعیت‌ها آشنا شد) نقش می‌بندد. بیننده به‌همراه او مشکل‌گذران زندگی و نیاز به‌حمایت در مقابل خودسریهای سرکوب سیاسی و بیدادگری اجتماعی را کشف می‌کند و بتدریج درمی‌یابد که گرمای انسانی‌و همبستگی اجتماعی بحد کافی وجود ندارد.

"رویاهای شهر"، به‌رغم چشم‌انداز بلند پروازانه‌اش، به‌راحتی می‌تواند توسط همهٔ تماشاگران درک شود و آنها را تحت تاثیرقرار دهد. این فیلم پر از صحنه‌های خنده‌داری است که توسط بازیگران مردم‌پسندی بازی‌شده است که در مکتب طنزهای نشاط انگیز و گزندهٔ هنرمند بزرگ‌سوریه، دورید لهام (Duraid-Lahham) پرورش یافته‌اند. یکی از این‌بازیگران، رفیق صبعی(Rafiq Sbay'i)ست که‌دوستداران لهام در دنیای عرب از او به‌عنوان "ابوسایه" نام می‌برند. استثنائا به‌او یک نقش جدی‌پدر بزرگ‌ظالم قهرمان فیلم ـ واگذار شده است و یاسمین خلت می‌گویدکه وی تنها شخصیت کلیشه‌ای "رویاهای شهر" است.



"یاسمین‌خلت": تحقیرشدگی یک بیوهٔ جوان

کارگردان اشاره می‌کند که برای شکل دادن به‌سایر شخصیت‌ها از نگاه بزرگسالی‌اش استفاده کرد، اما با نگاهی کودکانه به پدر بزرگ‌نگریسته و او را به‌صورت مظهر تک‌بعدی وحشت ترسیم کرده است.

یاسمین خلت، که با بازی در فیلم تونسی "غریزه" شهرت فراوانی بهم زد، تنها هنرپیشه غیرسوری فیلم است. مدیر فیلمبرداری اردهان‌انجین(Erdehan Engin) است که تابحال در زادگاهش ترکیه برای۱۵۰ فیلم کار کرده و فیلمبرداری فیلم تحسین‌شدهٔ "راه" (Yol) ساختهٔ یلمازگونی کارگردان مبارز ترک، را انجام داده است. یلمازگونی به هنگامی که زندانی بود، پول را از پشت‌میله‌ها کارگردانی کرد و انجین کار دشوار فیلمبرداری رادرخارج از زندان به‌عهده داشت. "رویاهای شهر" انواع دیگری از مشکلات را برای انجین پیش آورد. از جمله اینکه چون فقط ترکی می‌دانست‌ناچار بود کارش را به‌کمک یک‌مترجم انجام دهد.

تعدادی از نقش‌های فیلم ملاس را مردم عادی بازی کرده‌اند ـ مانند ابوسمیح (Abu-Samih) "فیلسوف نابینا"، که به‌نقش خودش ظاهر شد، زیرا هیچ بازیگری توان‌بازی کردن نقش او را نداشت.

ازدیگر بازیگران غیرحرفه‌ای فیلم، دوپسر بچه هستند که به‌علت شباهت به محمدملاس وبرادر کوچکش برگزیده شده‌اند. یکی از آنها انسانی مردد و تقریبا" بی‌تحرک است که در عین‌حال درجهت‌خودآگاهی تکامل می‌یابد، دیگری پرجوش و خروش است و دست به‌کارهای جسورانه‌ای می‌زند، اما سرانجام درهم می‌شکند.

زندگی بصیل عبیاد Basil Abiad (پسر بزرگتر) در محل فیلمبرداری، درست مانند وضعیت شخصیتی بود که بازی می‌کرد. طی یک‌صحنهٔ پرکار که دراوائل فیلم می‌آید و بارها تمرین و فیلمبرداری شد، "پدر بزرگ" اش مدام به‌او دشنام می‌دهد، کتکش می‌زند، و بالگد او را به‌میان حوض حیاط پرت می‌کند.

"رویاهای شهر" در فراسوی خط داستانی‌اش دومایهٔ اصلی دارد: رشد آگاهی‌وسرکوبی گریزناپذیر غریزه. شهر ـ با مردمان، زندگی، وآرزوهایش ـ ستارهٔ واقعی فیلم است. در فرجام، رویاها و آرزوها باقی می‌ماند، اما شهر از هم می‌پاشد. ■

درمتن‌وحاشیه

○ جشنوارهٔ فیلم دمشق که هردوسال یکبار تشکیل می‌شود، فیلمهائی از دنیای عرب، آسیا، و آمریکای لاتین را نشان می‌دهد. ستاد آن درهتل نوساز و مجلل "شام" قرار دارد.

○ یک منتقد فیلم سوری دربارهٔ سه دورهٔ جشنواره چنین اظهارنظر کرد: "پس از جشنوارهٔ اول (۱۹۷۹) گفتیم که برای شروع خوب بود ولی باید بیشتر تلاش کنیم. دربارهٔ دومین جشنواره گفتیم که بدتر ازاولی بود. دربارهٔ سومی واقعا" چه‌چیزی مانده است که بتوانیم بگوئیم؟"

○ سازماندهی ضعیف، تنها جزئی از زنجیرهٔ مشکلات بود. برنامه‌ها را دیر اعلام می‌کردند و اغلب درآخرین لحظه آنها را تغییر می‌دادند. دربارهٔ فیلمهای نشان‌داده شده، هیچ نوع اطلاعاتی جز نام فیلم و کشور سازنده در دست نبود. فیلمهای خارجی اغلب زیرنویس عربی نداشت، و بعضی از کشورهای شرکت‌کننده حتی تا آخرین روز جشنواره، فیلم می‌فرستادند.

○ جدی‌ترین نقص، کیفیت ناهماهنگ فیلمها بود. رفیق اتاسی (Rafiq Atassi) منتقد فیلم روزنامهٔ‌دمشقی الثوره، می‌گفت: "شعار جشنواره، به سوی یک سینمای مترقی وآزاد بود. اما متاسفانه محتوای بسیاری از فیلمها که توسط کمیتهٔ جشنواره انتخاب شد، خلاف این‌شعار را نشان می‌داد." بنظر می‌رسید که کمیت مهم‌تر از کیفیت است. به‌گفتهٔ یک منتقد دیگر، باوجودحضور مصر، الجزایر، و تونس، که صنعت فیلمسازی فعالی دارند، سهم‌اعراب کمتر از حدانتظار بود.

○ یوسف شاهین، کارگردان بلندآوازهٔ مصری "ستاره" مهمانان جشنواره بود.

○ انتظار مشتاقانه برای نمایش تنها فیلم سوریه، "رویاهای شهر"، روی دیگر زندگی فرهنگی این‌کشور را آشکار ساخت. وقتی که سرانجام این فیلم در آخرین روز جشنواره آمادهٔ نمایش شد، جمعیت انبوهی از اوایل صبح به‌گیشهٔ سینما هجوم بردوهرچه‌بلیت‌بود، درچند دقیقه‌فروخته‌شد. به‌این ترتیب، دردمشق برای فیلمهای خوب بحدکافی تماشاگر هست. اما کمتر پیش می‌آید که خوراک پرمایه‌ای به‌آنها عرضه شود.

جایزه‌ها

فیلمهای بلند

جایزهٔ اول (شمشیر طلا): "آخرین‌هدیه"، الجزایر، کارگردان قوتی‌بن دودوش (Ghouti Ben Doudouche)

جایزهٔ دوم (شمشیر نقره): "رانندهٔ اتوبوس"، مصر، کارگردان عفیف طیب (Afif Tayyib).

جایزهٔ سوم (شمشیر برنز): "پودرقرمز"، کوبا، کارگردان داساریوبوسیا

جایزهٔ مخصوص: "جوانی یک نابغه (ابن‌سینا)"، شوروی، کارگردان ایلیو ـ ایشمادوف.

فیلمهای کوتاه

جایزهٔ اول (شمشیر طلا): "کشتار در صبرا و شتیلا"، لیبی، کارگردان قاسم‌حول (Qasim Hawl)

جایزهٔ دوم (شمشیر نقره): "آن زن"، سوریه، کارگردان سمیرذکره (Samir Zikra)

جایزهٔ سوم (شمشیر برنز): "باران"، ونزوئلا، کارگردان رودولفو روستیوو

جایزهٔ مخصوص: "آشیانه عقاب"، تونس، کارگردان منصف سویب (Munsif Thweib)

زیربناهای سیاسی سینما

ستاره‌سازی درهالیوود

درنخستین سالهای آغاز محبوبیت بازیگران سینما، تهیه کنندگان از افشای نام آنها جلوگیری می کردند.

نوشته : جیمزموناکو
ترجمه : ابوالحسن علوی طباطبائی

همچنانکه جنبه‌های اقتصادی سینما، زیربنا وشالوده آن است، جنبه‌های سیاسی سینما نیز ساختار و ترکیب آن، و به‌عبارت دیگر راه ارتباطی آن با جهان را مشخص می‌سازد. ما فیلم را می‌فهمیم، تجربه می‌کنیم و آنرا از دولحاظ و دوجنبه فکری مختلف مورد استفاده قرار می‌دهیم.

جنبه‌های سیاسی ـ اجتماعی فیلم به بیان این مسئله می‌پردازد که فیلم چگونه می‌تواند بطورکلی بازتاب تجربه‌های انسانی باشد. جنبه‌های روانی ـ سیاسی فیلم سعی در بیان این نکته دارد که چگونه ما با آن ارتباط حاصل می‌کنیم.

نظر به‌اینکه فیلم پدیده‌ای عامه‌پسند و گسترده است، از نظر سیاسی ـ اجتماعی نقش مهمی در فرهنگ نو ایفاء کرده است. وچون فیلم و سینما پدیده‌ای قدرتمند است و سعی دارد ما را در قبول واقعیت متقاعد کند، تاثیر عمیقی از نظر روانی ـ سیاسی برتماشاگر دارد. این دوجنبه، کاملا" بیکدیگر وابسته‌اند ودرهم ریشه دارند، اما تفکیک آنها مفید خواهد بود.

"والتر بنجامین"[1] فیلسوف، می‌گوید مهمترین تفاوت بین فیلم و سایر هنرهای قدیمی‌تر درآنست که این‌هنر جدید می‌تواند درسطح عمومی گسترده شود و بجای آنکه برای گروهی معین باشد با عده زیادی ارتباط برقرار کند (که همان جنبه اجتماعی ـ سیاسی آن است). فیلم و سینما نه‌تنها بطور معمول دردسترس عده زیادی از مردم است بلکه بینندگان خانگی را نیز دربرمی‌گیرد و در نتیجه ارتباط سنتی بین اثری هنری و تماشاگر را دگرگون می‌کند.

این دو واقعیت درباره فیلم و سینما یعنی جمعی‌بودن تا فردی‌بودن، و قابلیت دوباره سازی و تکثیر بطور نامحدود، بنحوی مستقیم با سنتهای رمانتیک هنری تضاد دارد و بهمین دلیل قدرتمند، موثر و تصفیه‌کننده است (جنبه روانی ـ سیاسی).

فیلم توانسته است نحوه دیدن و درک ما را از جهان هستی و بهمین‌ترتیب چگونگی عمل و بازتاب ما را درآن دگرگون کند. در حالیکه فیلم می‌تواند پدیده‌ای انقلابی باشد، نحوه عمل آن غالبا" چنین نیست. ازآنجا که به دلیل هزینه‌های تولید فیلم، دسترسی به‌آن برای همگان ممکن نیست، همواره این وسیله ارتباط جمعی مهم تحت نظارت سرسختانه و زیرکانه‌ای قرار دارد. درآمریکا بین سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۵۰ فیلمهای سینمائی ارائه‌کننده معیارهای فرهنگی برای شناسائی و توصیف هویت ملی بشمارمی‌رفتند (پس از سال ۱۹۵۰ تلویزیون به‌تدریج جای سینما را گرفت).

مورخان سینما دراین مورد همواره به‌بحث پرداخته‌اند که آیا فیلمها به‌سادگی منعکس کننده فرهنگ ملی هستند که قبلا "وجودداشته، یا آنکه نوعی فانتزی از خود می‌آفرینند که درنهایت بعنوان یک حقیقت پذیرفته می‌شوند. تردیدی نیست که نویسندگان، تهیه کنندگان، کارگردانان و تکنیسین‌هائی که در دوران طلائی هالیوود در استودیوهای آن‌کار می‌کردند، برداشت خود را از زندگی واقعی به پرده سینما منتقل می‌کردند. حتی اگر آن مسائل بنحو آگاهانه‌ای درجهت هدفهای سیاسی تحریف نشده باشند، این واقعیت وجود دارد که سینما جنبه‌های معینی از فرهنگ را توسعه می‌دهد، درحالیکه جنبه‌های دیگر را کمتر مورد توجه قرار می‌دهد. بدین ترتیب دو دیدگاه مغایر با یکدیگر برجنبه‌های سیاسی فیلم نظارت می‌کند:

از یک‌طرف فرم فیلم انقلابی و دگرگون کننده است، و از طرفی محتوی فیلم غالبا" متشکل از ارزشهای سنتی محافظه‌کارانه است. دوم آنکه جنبه‌های سیاسی فیلم و سیاستهای "زندگی واقعی" بقدری دریکدیگر ترکیب شده‌اند که غیرممکن است تشخیص دهیم علت ومعلول کدامند.

بحث ما اساسا" فیلمهای آمریکائی را در برمی‌گیرد. سیستم کارخانه‌ای هالیوود در نهایت زیرکی منعکس‌کننده (یا الهام‌بخش) فرهنگ سیاسی محدوده خاصی است. زیرا این فیلمها، در سطح گسترده‌ای تهیه وپخش می‌شدند پس منعکس‌کننده فرهنگ محدوده خود ما بطور صحیح‌تر، اسطوره‌های تثبیت شده فرهنگی خود بودند بسیاری از مشهورترین هنرمندان مولف تاریخ سینما مانند چاپلین، اشتروهایم، ویدور، ایزنشتین، رنوار، روسلینی و گدار، به‌این دلیل افراد برجسته‌ای محسوب می‌شوند که آثار آنها از نظر سیاسی برعلیه همان اسطوره‌های تثبیت‌شده ساخته شده‌اند.



داگلاس فربنکس، نقش "رابین‌هود" و "زورو" را بازی نمی‌کرد، بلکه در نقش شخصیت تثبیت شدهٔ سینمائی خودش ظاهر می‌شد.

تعریف سبک فیلم بستگی به نحوه ارتباط فیلم و بیننده دارد. وقتی فیلمسازی فیلمی را به‌سبک واقع گرایانه‌می‌سازد، فاصلهٔ میان تماشاگر و موضوع را کاهش داده است. خط مشی‌های زیبایی شناسانه، اساسا" سیاسی هستند، چون نحوهٔ ارتباط میان فیلمساز، فیلم، موضوع و تماشاگر را روشن می‌کنند. به‌این دلیل است که اصولا" فیلمها ذاتا" ومستقیما" سیاسی هستند، زیرا با تماشاگر ارتباطی تاثیرگذار دارند.

بطورخلاصه هر فیلمی بدون توجه به اینکه تاچه‌حد ممکن است کوچک به‌نظر آید، نشان‌دهنده نوعی طبیعت سیاسی در یکی از موارد زیر است.

۱ ـ ویران‌کنندگی ارزشهای سنتی فرهنگی.

۲ ـ هر فیلمی یا بازگوکننده حقیقت است و یا حقایق رااز دیدگاه‌خود بازآفرینی می‌کند.

۳ ـ طبیعت ارتباطی فیلم، خود به‌عنوان یک بعد سیاسی محسوب می‌شود.

چون هدف ما بررسی روند پیشرفت هرسه مورد سیاسی فوق است، باید توجه داشت که اگر تاریخ سیاسی فیلم و سینما برشته تحریر درآید، ممکن است بسیار پیچیده‌تر از تاریخ هنری و زیباشناسی سینما شود. بنابراین تنها شاید بتوان مقداری از برجسته‌ترین جنبه‌های سیاسی فیلم را مورد بررسی قرار داد.

از نظر علم شناسائی موجودات و زندگی، بهترین شاهد ما آن است که فیلم بطور ریشه‌ای، ارزشهای سنتی نهفته در پدیده شهرت را تغییر داده است. در گذشته، نمونه‌های قهرمانی برای جامعه، یا موجودات‌آفریننده تخیلات بوده یا شخصیتهای واقعی کامل محسوب می‌شده است. دراین راستا، تصور ومفهوم ستاره، پیشرفت خاصی داشته و ستاره‌ها از بازیگران کاملا" متفاوت بوده‌اند. مهمترین نقشی که "داگلاس فربنکس" بازی کرد، "رابین هود" یا "زورو" نبود بلکه نقش خود "داگلاس فربنکس" بود. درواقع این "داگلاس اولمن" (نام واقعی او) بود که نقش "داگلاس‌فربنکس" را بازی می‌کرد. بهمین ترتیب چارلز چاپلین ایفاگر نقش هیتلر یا "مسیو وردو" نبود بلکه همواره نقش آفرین چارلی ولگرد بود. "مری پیکفورد" (که با چاپلین و فربنکس بعنوان هنرمندان برتر و متحد زمان خود کمپانی یونایتد آرتیستز را تشکیل دادند) همواره به "ماری کوچولو"[2] شهرت داشتند. وهنگامی که دراواخر سالهای دهه بیست تلاش کرد که تصویر عمومی خود را تغییر بدهد و با نام اصلی‌اش معروف شود، به‌پایان راه رسید. بنظر می‌رسد که نخستین تهیه‌کنندگان سینما از پدیده قدرتمند ستاره پرستی آگاه بودند، به‌همین جهت آنها می‌خواستند که‌بازیگران‌شان درگمنامی فعالیت کنند، گرچه در سال ۱۹۱۲ نخستین مجله‌ها برای دوستداران سینما و

بازیگران بوجود آمد و درآنها صحبت از ستارگان مانند "دختر بیوگراف "۳ و "ماری کوچولو" به‌میان آمد. چندسال بعد، چاپلین وپیکفورد که از گمنامی رهائی یافته بودند، رقیب یکدیگر شدند و هریک می‌خواست زودتر ازدیگری قرارداد یک میلیون دلاری را امضاء کند. تاکنون ارتباط بین ستارگان و توده مردم عنصر اصلی طبیعت اسطوره‌ای و سیاسی سینما محسوب شده است.

ستارگان مشهور، اساسا " درنقش خودشان ظاهر شده‌اند و بخاطر شهرت خود شناخته شده هستند. اگر بخواهیم اهمیت این پدیده را در طول تاریخ بررسی کنیم، با این‌مشکل روبرو می‌شویم که چنین نمونه‌هائی هرگز قبلا" وجود نداشته‌اند.

شدت اندوه مردم در مرگ"رودلـــف والنتینـــو" در سال ۱۹۲۶، تا آن زمان‌جز در مورد شخصیتهای محبوب سیاسی، سابقه نداشت. اگرچه صاحبان قدرتمند استودیوها سعی کردند از محبوبیت ستارگان سینما جلوگیری کنند، ولی به‌ندرت موفق شدند زیرا ستارگان، ساختهٔ عامه مردم بوده و هستند. مدلهای سیاسی و روانشناسی نمایشگر چند کیفیت هستند که مورد ستایش ما قرار دارند "کلارک گیبل" از نظر ظاهری، جـِـالــب توجه‌تر از بسیاری مردان جوان و معروف‌سینما در سالهای دهه‌سی نبود. با این‌حال، در شخصیتی که او نشان می‌داد چیزی وجود داشت که نافذ بود و با واکنش‌های روانی‌تماشاگر ارتباط داشت. "همفری بوگارت" باتوجه به معیارهای هالیوودی یک‌بازیگر خوب و مطمئنا" جذاب و خوش ظاهر نبود، اما او نه‌تنها برای نسل خود، بلکه برای فرزندان آنها یک‌نمونه اصلی و تاثیرگذار ستارگان سینما بود. بحث درباره ستارگان و تاثیر سیاسی روانی آنها به همین‌جا پایان نمی‌یابد.

***

یادداشتهای مترجم:

۱ — "والتر بنجامین" فیلسوف معروف آلمـانی از پیشروان مکتب فرانکفورتـــی فیلسوفان آلمانی در سالهای ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به‌شمار می‌آید. پیروان این مکتب، نقد و بررسی ارتباط مستقیم بین اثر هنری، هنرمند وتماشاگر را براساس نحوه بیان زیربناهای اقتصادی و سیاسی مورد توجه قرارمی‌دهند.

۲ — "ماری کوچولو" لقبی بودکه تماشاگران سینما در سالهای دهه بیست به "مری‌پیکفورد" داده بودند. چون تهیه‌کنندگان و صاحبان استودیوها می‌ترسیدند که با افشای نام‌واقعی بازیگران، آنها دستمزد بیشتری را خواستار شوند.

۳ — "دختر بیوگراف" نام ستاره‌ای "فلورانس لارنس" بود تا شهرت، موجب افزایش دستمزد او نشود. وی‌نخستین‌بار توسط "کارل لیمل" تهیه‌کننده هالیوود در فیلمی بانام اصلی‌اش شرکت کرد. گروهی او را اولین ستاره سینما، با این ویژگیها خوانده‌اند. وازاین مرحلهٔ تاریخ سینماست که شکـــار استعدادها توسط استودیوها بخاطر منافع بیشتر آغاز می‌شود.

سینماگران، نیازهای خود را...

بقیه‌ازصفحه۲۳

داده شود. البته چنانچه از طریق بنیاد باشد، بهتر است.

■ **این وسایل را چگونه توزیع می‌کنید؟**

— در مورد دوربین‌های بولکس، درخواست کنندگان می‌توانند به مرکز خدمات الکترونیک درخواست بدهند و تأییدیه ساده‌ای هم که در مدت کمی انجام می‌شود، از وزارت ارشاد بگیـــرند. ما دو نوع دوربین E.B.M و E.L شانزده میلیمتری با کلیه متعلقات داریم و چنانچه کسی نیاز دارد می‌تواند فورا" اقدام کند.

تعدادی نورسنج سر صحنه هم وارد کرده‌ایم که چنانچه فیلمبرداران نیاز داشته باشند می‌توانند برای دریافت آنها مراجعه کنند.

■ **مارک این نورسنجها چیست و قیمت آنها چقدر است؟**

— این نورسنجها مارک "مینولتا" دارد و دیژیتال است. قیمت نوع معمولی آنها هزار و صد تومان است و نوع کامل‌ترش سه‌هزار و پانصد تومان.

وسیله دیگری را که برای فیلمبرداران بسیار با ارزش است و دراختیار داریم، رنگ‌سنج (کلوین‌متر) است. این وسیله قبلا" در ایران وجود نداشته است و فیلمبردارها به‌کمک آن می‌توانند نوع فیلتری را که دوربین برای فیلمبرداری یک صحنه لازم دارد، تعیین کنند.

■ **صحبت از فیلتر کردید، فیلمبرداران در این زمینه هم کمبود دارند.**

— ما یک سری فیلتر وارد کرده‌ایم که قطر آنها بین ۴۹ تا ۶۲ میلیمتر، و برای انواع دوربین‌های عکاسی و فیلمبرداری قابل استفاده است.

■ **فیلمبزدارها بیشتر فیلترهای ژلاتینی می‌خواهند.**

— هم‌اکنون برای وارد کردن این فیلترها در حال بررسی هستیم، و در آینده نزدیک وارد خواهیم کرد، اما کسانی که لازم دارند بایستی قبلا" درخواست بدهند.

■ **در زمینه ساخت و تولید دستگاههای عکاسی و لابراتورای در ایران قدمهای مؤثری برداشته‌اید، این همکاری چرا در تولید وسایل فیلمبرداری انجام نپذیرفته است؟**

— ما تاکنون درمورد ساخت دستگاههای سینمایی، مراجعه کننده نداشته‌ایم. شاید کسانی باشند که اقداماتی در این زمینه انجام داده باشند، ولی ما خبر نداریم. در حال حاضر بخشی در بنیاد مستضعفان وجود دارد که انواع قطعات مورد لزوم دوربین و آپارات را تهیه می‌کنند. صحبت‌هائی با مهندس لطیفی مسئول این قسمت انجام گرفته است که بعضی قطعه‌های لازم را برایشان وارد کنیم تا دستگاههای فیلمبرداری را نیز راه بیندازند.

■ **از برگزاری سمینارتان در دههٔ فجر به چه هدف‌هائی دست پیدا کردید؟**

— در این سمینار توانستیم وضعیت کارمان را ارزیابی کنیم و ببینیم تاکنون چه کرده‌ایم و کمبودها چیست. ما به‌این نتیجه رسیدیم که بایستی همه‌ی کوششمان را بخرج دهیم تا از امکاناتی که در اختیارمان هست، بیشترین بهره را بگیریم. باید برای به‌حرکت درآوردن سینمای نوپای بعداز انقلاب، که بقول امام یک دانشگاه است، و تا قبل از انقلاب بزرگترین لطمه‌های فرهنگی را به‌این مملکت وارد کرد تلاش کنیم. و انشاءالله موفق هم می‌شویم. ما در جریان برگزاری این سمینار متوجه شدیم کارهایی انجام گرفته که خیلی‌ها فکرش را هم نمی‌کردند. بنابراین جا دارد از بخش فرهنگی بنیاد و سرپرست آن که در حمایت از سازندگان فیلم و در حمایت از سینماداری مملکت با فکر باز و برنامه‌ای روشن عمل می‌کند تشکر کنم. همینطور از مرکز تهیه و توزیع قطعات و دستگاههای الکترونیک که سهم بسزائی درارائه دستگاههای مجهز و مرغوب با کیفیت خوب داشته‌اند، و مرکز تهیه و توزیع مواد شیمیایی که با برنامه دقیق و جامع مواد مورد نیاز فیلمهای سینمایی را تهیه دیدند و ما هم بعنوان بازوی اجرائی آنها کوشش خواهیم کرد. و یادی هم باید بکنم از تلاش بی‌وقفه کارکنان فجر ایران که حتی روزهای جمعه و تعطیلشان را تا دیروقت کار می‌کنند تا گامی در راه اعتلای این حرفه بردارند. والسلام.

یک تاریخچه

پیدایش تدوین فیلم



فصلی از کتاب "فن تدوین فیلم"
نوشتهٔ: کارل رایتس ــ گاون میلار
ترجمهٔ: حسن حسندوست



ادوین اس. پورتر

> **درنخستین فیلمهای تاریخ‌سینما، دوربین‌بدون قطع و بی‌حرکت، تا آنجاکه فیلم خام اجازه می‌داد، ضبط می‌کرد.**

برادران لومیر در اولین فیلم‌هایشان روش ساده‌یی را پیش گرفتند: آنها موضوع‌هایی را که فکر می‌کردند جالب است، انتخاب می‌کردند و دوربینشان را در برابر آن قرار میدادند و تا جایی که مادهٔ خام به‌آنها اجازه میداد، به فیلمبرداری ادامه میدادند. هر واقعهٔ معمولی ــ مانند بچه‌یی در پشت میز نهارخوری، یا قایقی که بندرگاه را ترک می‌کند ــ هدفشان را که ضبط وقایع در حال حرکت بود، برآورده می‌کرد. آنها دوربین فیلمبرداری را به عنوان یک ابزار ضبط‌کننده که تنها مزیتش نسبت به یک دوربین عکاسی این بود که می‌توانست عامل حرکت را شکارکند، بکار می‌بردند: در واقع جوهرهٔ فیلمی مثل "قایقی که بندرگاه را ترک می‌کند" می‌تواند بطورمشابهی در یک عکس بیحرکت بیان شود.

گرچه بیشتر فیلم‌های لومیرها از وقایع ساده‌یی ضبط می‌شدند که از قبل در مورد آنها تمرینی صورت نمی‌گرفت، اما یک فیلم آنها کنترل آگاهانه‌یی از موضوع فیلمبرداری‌شده را نشان میداد. در فیلم معروف "باغبان آبپاشی‌شده" برای‌اولین‌بار لومیرها یک صحنهٔ خنده‌آور را که از قبل تمرین شده بود، با کنترلی آگاهانه دوباره جلوی دوربین بردند و آن را ضبط کردند: باغبانی با لولهٔ آب‌پاشی مشغول آب دادن به گل‌هایش می‌باشد و پسرکی پاهایش را روی لوله میگذارد، باغبان از اینکه جریان آب قطع شده تعجب می‌کند، به سر لوله نگاه می‌کند، پسرک پاهایش را از روی لوله برمیدارد و باغبان از فشار آب خیس می‌شود. حرکت بقدری خوب طرح شده بود که بتواند علاقهٔ تماشاگر را بخود جلب کند.

فیلم‌های "ژرژ مه‌لیس" امروز بیشتر بخاطر حیله‌های تصویری که با مهارت ابداع کرده و نیز بخاطر فریبندگی ظاهری‌شان بیاد آورده میشوند. بهرحال، آنها در کارهای اولیه‌شان پیشرفت مهمی را به‌هنگام تولید یک فیلم نشان دادند و وسعت داستانسرایی سینما را ورای یک شات مجرد، توسعه دادند. فیلم "سیندرلا" (۱۸۹۹)، دومین فیلم بلند مه‌لیس، بطول ۴۱۰ فیت (در حالیکه فیلم‌های لومیر در حدود ۵۰ فیت طول داشتند)، داستانش را در بیست حلقه بیان می‌کرد: (۱) سیندرلا درآشپزخانه‌اش، (۲) پری و موش و فراشان، (۳) ارابهٔ موش‌های صحرایی، .... (۲۰) شادی سیندرلا در جشن. هر پردهٔ این فیلم عینا مشابه فیلم "باغبان آبپاشی‌شده" برادران لومیر بود که در آن یک واقعهٔ نسبتا ساده دوباره اجرا شده و سپس روی یک‌قطعه فیلم بطور پیوسته ضبط می‌شد. درحالیکه برادران لومیر خودشان را محدود به ضبط حوادث مجرد و کوتاه کرده بودند، مه‌لیس سعی می‌کرد یک داستان چندقسمتی را بیان کند. مونتاژ فیلم "سیندرلا" ارتباطی میان شاتهای مجزا را نشان‌میدهد. این بیست حلقه ــ که بیشتر شبیه یک سخن‌رانی ارائه شده ــ بواسطهٔ گردش حول یک شخصیت مرکزی، نوعی وحدت ابتدایی را بوجود می‌آورد: آنها داستانی را می‌گفتند که ترکیب پیچیده‌تری نسبت به یک شات تنها داشت.

محدودیتهای فیلم "سیندرلا" مانند اکثر فیلم‌های بعدی مه‌لیس، بخاطر ارائه تئاتری آن است: هر واقعه ــ مانند هر حرکت نمایشی ــ دربرابر یک پس‌زمینه که‌زمان و مکان را در خود دارد، اجرا می‌شود، صحنه‌ها هرگز در یک مکان آغاز نشده و در صحنه‌یی دیگر ادامه‌نمی‌یابند. دوربین همواره در فاصله‌یی ثابت از بازیگران و روبروی‌زمینه‌یی پارچه‌یی قرار گرفته و بطور ثابت و خارج از صحنهٔ بازی باقی میماند ــ درست همانطوریکه تماشاگر در سالن تئاتر می‌نشیند. بعلاوه، مونتاژ فیلم سیندرلا صرفا تابع این مسئله‌است که هیچ پیوندی میان حرکت‌ها از شاتی به شاتی دیگر وجود ندارد و نسبت زمان شاتهای متوالی، غیرمعین است. در حالیکه مه‌لیس سال‌های زیادی را صرف ساختن فیلم‌های دارای حقه‌های سینمایی، طبق همان الگوی تئاتری سیندرلا میکرد، برخی از معاصرانش فیلمسازی را در مسیری کاملا متفاوت آغازکرده بودند. در سال ۱۹۰۲، "ادوین س. پورتر" آمریکایی، یکی‌از اولین فیلمبرداران ادیسون، فیلم "زندگی یک مامور آتش‌نشانی آمریکایی" را ساخت. در آن زمان کارش را به سختی عملی می‌دانستند، زیرا با فیلمسازی معمول آن زمان تفاوت داشت: پورتر در میان فیلم‌های قدیمی ادیسون خوب جستجو کرد تا صحنه‌هایی را که برای ساختن یک داستان مناسب باشد، پیدا کند. او تصویرهایی از فعالیت‌های ادارهٔ آتش‌نشانی را یافت. چون ادارهٔ آتش‌نشانی بخاطر ظاهر و عملکرد مردمی‌اش در جامعه اهمیت دارد، پورتر آن را به عنوان موضوع فیلمش انتخاب کرد. اما او هنوز به یک ایدهٔ مرکزی، یا واقعه‌یی که صحنه‌هایی از ادارهٔ آتش‌نشانی را در عمل نشان دهد، احتیاج داشت ... بنابراین طرحی را که شکل متفاوتی داشت، ابداع کرد: یک مادر و بچه‌اش که در ساختمانی در حال سوختن گرفتار شده‌اند، در آخرین لحظه به وسیلهٔ مامورین آتش‌نشانی نجات می‌یابند.

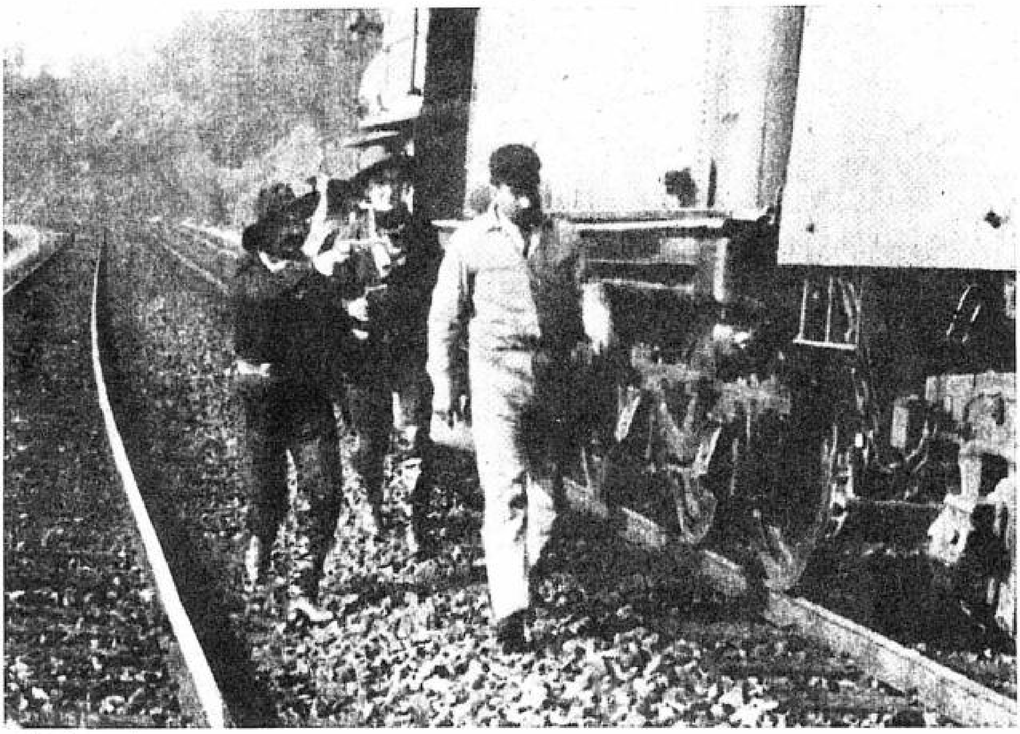
این فکر پورتر که از یک‌موضوع از قبل فیلمبرداری‌شده، فیلمی داستانی خلق کند، بی‌نظیر بود. بدین‌معنی که مفهوم یک شات الزاما در خودش نیست، بلکه می‌تواند به وسیلهٔ اتصال به یک شات یا شاتهای دیگر معنا پیدا کند یا تغییر داده شود. تشریحی از آخرین قسمت فیلم مورد بحث به منظور ایده گرفتن از ساختمان تازهٔ این فیلم کافی خواهد بود.

صحنهٔ ۷ ــ ورود به محوطه آتش‌سوزی

در این صحنه، تمام ماشین‌های آتش‌نشانی را در حال رسیدن به صحنهٔ آتش‌سوزی می‌بینیم ... یک ساختمان واقعی در مرکز پیش‌زمینه، درحال سوختن است. در طرف راست پس‌زمینه، ماشین‌های آتش‌نشانی و ماشین‌های مختلف در جای‌خود قرار می‌گیرند و جریان آب بروی ساختمان در حال سوختن پاشیده می‌شود. در این لحظه نقطهٔ اوج فیلم فرا می‌رسد.

به داخل ساختمان دیزالو می‌شود و اتاق خوابی را با یک زن و بچه که در آتش و دود خفه‌کننده‌یی گرفتار شده‌اند، نشان داده می‌شود. زن با عجله به جلو و عقب اتاق می‌دود و برای فرار تلاش می‌کند. خودش را با نومیدی بطرف پنجره پرت می‌کند و از جمعیت زیر پنجره کمک می‌خواهد. سرانجام او توسط دود بیهوش میشود و بروی تختخواب می‌افتد. در این لحظه در اتاق به وسیلهٔ یک تبر که در دستهای یک قهرمان نیرومند آتش‌نشانی قرار دارد، شکسته می‌شود. او به داخل اتاق هجوم می‌برد و پرده‌های آتشگرفته را پاره می‌کند و قاب پنجره را می‌شکند و به همکارانش فرمان می‌دهد که نردبانی به پنجره نزدیک کنند. فورا نردبان نمایان می‌شود، آتش‌نشان زن را روی شانه‌هایش می‌اندازد و به سرعت به طرف پایین می‌آید.

حالا به بیرون ساختمان آتشگرفته دیزالو می‌شود. زن خشمگین به هوش می‌آید. روی‌زمین زانو می‌زند و به مامور آتش‌نشانی التماس می‌کند تا بخاطر بچه‌اش برگردد. داوطلبان حاضر می‌شوند و همان ماموری که مادر را نجات داده، حاضر می‌شود بخاطر بچه برگردد. بیدرنگ از نردبان بالا می‌رود، وارد پنجره می‌شود، بعد از



سرقت بزرگ قطار

انتظاری آزاردهنده که بنظر میرسد او در میان آتش گرفتار شده، وی در حالی که بچه در بازوانش قرار گرفته، نمایان می‌شود و به سلامتی به روی زمین بازمی‌گردد. کودک نجات‌یافته مادرش را می‌بیند و به طرفش می‌دود و در بازوان مادر قرار می‌گیرد. حوادثی که نقطهٔ اوج این فیلم را تشکیل می‌دهند در سه صحنه ساخته شده‌اند. موضوعی دراماتیک در شات اول وجود دارد که تا پایان صحنه سوم روشن نمی‌شود. حادثه، از شاتی به شات دیگر انتقال داده می‌شود و از این توسعهٔ پیوند، خطای بصری ایجاد می‌شود. پورتر بجای‌اینکه حادثه را به سه بخش در خود که بوسیلهٔ نوشته‌ها به یکدیگر ملحق می‌شوند، تقسیم کند ــ یعنی همان طریقی که ملیس از عهده‌اش برمی‌آمد ــ به سادگی شاتها را به یکدیگر پیوند زد. درنتیجه، تماشاگر احساس می‌کرد که یک واقعهٔ پیوسته را مشاهده کرده است. وی با این روش توانست یک واقعهٔ طولانی و بطور فیزیکی پیچیده را بدون‌حرکتی نامنظم ــ حرکت در زمانی ثابت، در مونتاژ فیلم‌های ملیس ــ ارائه دهد. اما سود حاصل از روش‌جدید، بیش از حد تاثیرگذار است. بخاطر اینکه آزادی بی‌پایانی در حرکت به کارگردان می‌دهد، چون او میتواند حادثه را به بخش‌های کوچکتر تقسیم کند. در نقطهٔ اوج فیلم "زندگی یک مامور آتش‌نشانی آمریکایی"، پورتر دو روش جداگانهٔ فیلمسازی را با هم ترکیب کرد: او یک شات بطور واقعی فیلمبرداری‌شده را با یک شات دراستودیوفیلمبرداری‌شده بدون اینکه در ظاهر جلب توجه بکند، بهم پیوند داد.

مزیت دیگری که از روش‌پیوند شاتها که توسط پورتر صورت گرفت، حاصل می‌شود، آن است که کارگردان می‌تواند احساسی از زمان را به تماشاگر انتقال دهد. این فیلم با نمایی از یک مامور آتش‌نشانی که در صندلیش‌خوابیده، آغاز می‌شود. او در رویایش زن و بچه‌یی‌را می‌بیند که در یک خانهٔ در حال سوختن محبوس شده‌اند (رویایش را در یک بالون‌خیالی می‌بیند). نمای بعدی، زنگ خطر آتش‌نشانی را در حال کار نشان می‌دهد و این نما با چهار نما از مامورین آتش‌نشانی که با عجله به طرف صحنهٔ حادثه می‌روند، دنبال می‌شود. این نماها به نوبت به وسیلهٔ نقطهٔ اوج یادشده، به دنبال هم قرار می‌گیرند. عملیاتی که در یک طول زمانی صورت میگیرد، با فاصلهٔ متوالی. ظاهرا بدون هیچگونه حللی در بیان. خلاصه می‌شود: فقط بخش‌های مهم داستان انتخاب و به یکدیگر متصل می‌شوند تا پیوندی نو و قابل قبول را بوجود آورند. پورتر ثابت کرد که یک نمای مجرد، فقط یک حادثهٔ ناقص است، و واحدی است که در ساختار فیلم بکار میرود و در نتیجه، پایهٔ اجزاء اصلی مونتاژ به شمار می‌آید.

فیلم مهم بعدی پورتر "سرقت بزرگ قطار" (۱۹۰۳) کاربرد محکم‌تر این کشف جدید، یعنی پایهٔ مونتاژ را نشان می‌دهد.

صحنهٔ ۹ ــ یک صحنهٔ زیبا در دهکده:

راهزنان از کنار تپه سرازیر می‌شوند و در طول نهری باریک، اسب‌هایشان را سوار می‌شوند و در بیابان به پیش می‌روند.

صحنهٔ ۱۰ ــ داخل ادارهٔ تلگراف:

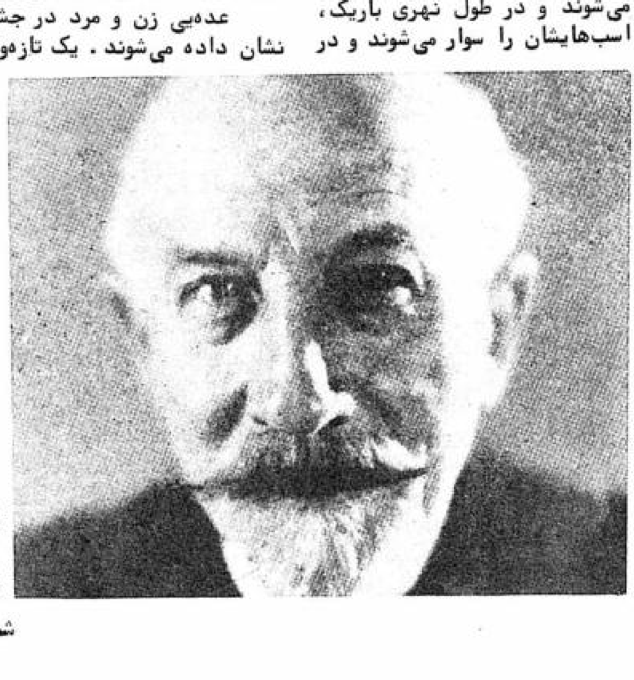
تلگرافچی درحالیکه بسته‌شده، روی‌زمین‌افتاده‌و دهانش را بسته‌اند، بعد از تلاشی مستمر، با پاهایش به میز تکیه می‌کند و برای طلب کمک، در حالیکه کلید را با چانه‌اش بکار می‌اندازد، تلگراف می‌زند و سپس از فرط خستگی دچار ضعف می‌شود. دختر کوچکش با یک سبد ناهار وارد می‌شود. وی طناب را پاره می‌کند، لیوانی آب به صورت پدرش‌می‌پاشد و حالش را جا می‌آورد و به طرف زنگ خطر یورش می‌برد.

صحنهٔ ۱۱ ــ داخل یک سالن رقص:

عده‌یی زن و مرد در جشنی نشان داده می‌شوند. یک تازه‌وارد را درحالیکه به وسط سالن هل داده میشود، می‌بینیم که مجبورش میکنند رقص خیلی تندی را اجرا کند و تماشاچیان با تیراندازی در جلوی پاهای وی خودشان را سرگرم می‌کنند. بناگهان در باز می‌شود و تلگرافچی نیمه‌جان تلوتلوخوران وارد می‌شود. رقص قطع می‌شود. مردان اسلحه‌هایشان را محکم کرده و با عجله اتاق را ترک می‌کنند.

اهمیت‌ویژهٔ این سکانس‌کوتاه، آزادی حرکت آن است. قطع از شات ۹ به ۱۰، ما را از شخصیت‌هایی که در یک صحنه قرار دارند به طرف شخصیت‌هایی دیگر می‌کشاند. ــ از شات راهزنان در حال فرار، به اداره‌یی که تلگرافچی‌آن (که راهزنان دهانش را در صحنهٔ اول بسته‌اند) با درماندگی روی زمین افتاده. هیچ ارتباط فیزیکی مستقیمی مابین این شاتها وجود ندارد. حادثه‌ای که در شات ۹ آغاز شده، در شات ۱۰ ادامه داده نمی‌شود. دو واقعه‌یی که در شات ۹ و ۱۰ بطور موازی نشان داده می‌شوند، تنها بخاطر تداوم در موضوعشان به یکدیگر متصل می‌شوند.

این سکانس، پیشرفتی آشکار را در تداوم حادثهٔ سادهٔ فیلم "زندگی یک مامورآتش‌نشانی‌آمریکایی" نشان میدهد. خود پورتر این نوع مونتاژ موازی را در اکثر فیلم‌های بعدیش توسعه داد، ولی تا زمانیکه گریفیث این شیوه را در تمام فیلم‌هایش بکار برد، این روش خودنمایی نکرد. ■



ژرژ ملیس



مبانی سینمای سه‌بُعدی

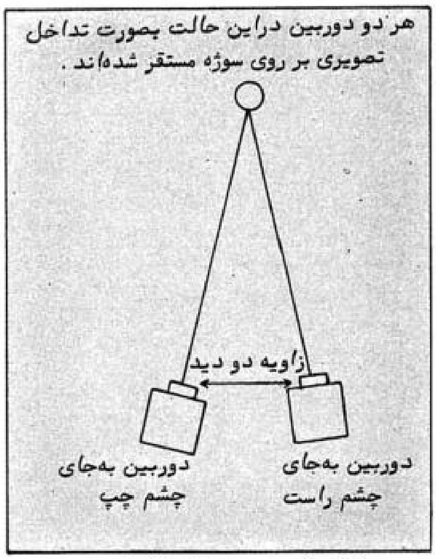
اساس سیستم تصویر برجسته درسینما، تفاوت زاویه دید دو چشم انسان است.

نوشتهٔ: آلن د. ویلیامز
ترجمه: احمد وخشوری

هنگامی که به جهان اطراف می‌نگریم، آنرا از طریق دونظرگاه که چشمهایمان‌هستند، دریک زمان می‌بینیم. بهمین جهت علاوه بر آنکه قادر هستیم ارتفاع و پهنای اشیاء را ببینیم بلکه قطر آنها و فاصله‌ای که با ما و سایر اشیاء دارند نیز، تشخیص می‌دهیم. پس ما این قدرت را داریم که هرسه بعد را همزمان ببینیم و لغت سه‌بعدی هم از اینجا ناشی شده است. بهتر است که یک تجربه ساده را در اینمورد انجام دهید: یک‌چشم خود را با کف یکدست بپوشانید و با چشم دیگر به‌اطراف بنگرید. متوجه خواهید شد که همهٔ اشیاء پیرامون، بی‌عمق دیده میشوند. حالا دستتان را بکناری بکشید، چشم دیگرتان را هم باز کنید. خواهید دید که همهٔ چیزهای مقابلتان دارای عمق خواهند/ شد. هریک از چشمهای ما از جهان دور و بر تصویری میگیرد که با دیگری، اندک اختلافی دارد. برای ثابت کردن این مسئله کافیست که یکی از چشمها را ببندید و انگشت یک دست را در فاصلهٔ تقریبی نیم‌متر دورتر از چشمتان نگهدارید. حالا به یک‌جسم در فاصله دور نگاه کنید و انگشت را در مقابل دید، همچنان نگهدارید. سپس درحالیکه سعی میکنید به‌همان جسم نگاه کنید، چشم بسته را باز کنید و چشم‌باز راببندید. خواهید دید که انگشت دست شما که در مرحلهٔ قبل در مسیر نگاهتان بوده است، به سمتی دیگر تغییر مکان می‌دهد و باصطلاح از یک نقطه‌به نقطه دیگر می‌پرد. این تغییر محل آشکار را اصطلاحا" پارالکس میگویند و دلیلش آنستکه ما دو دیدگاه مشخص و متمایز از آنچه که به آن نگاه میکرده‌ایم بدست آورده‌ایم و مغز، این دو تصویر در اصل بی‌بعد را مبدل به تصویری برجسته کرده است.

از این تجربه می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که افراد یک چشم از تشخیص عمق و فاصله ناتوانند اما در رویاروئی با واقعیت، این مسئله مشکلی را ایجاد نمی‌کند و یک‌ضد تجربه برای اثبات آن کافی است: یک‌چشم را ببندید و از جای خود بلند شوید، در اطراف اتاق راه روید، به‌اطاقی دیگر داخل شوید. آیا در این مسیر به هیچ‌مشکلی برای تعیین فاصله برمیخورید؟ حالا بنشینید، آیا صندلی را بخاطر آنکه نمی‌توانسته‌اید فاصله و یا محل دقیق آنرا تشخیص دهید اشتباه دیده‌اید و بجای نشستن روی‌صندلی بزمین افتاده‌اید؟ البته که اینطور نیست، زیرا مسئله عمق‌یابی در انسان، باتوجه به اندازه نسبی اشیاء و اختلافهای جزئی موجود در یک صحنه و با درنظر گرفتن سایه‌ها و دیگر علائم غیربرجسته بصری صورت میگیرد. جالب این که آندره دوتوس کارگردان فیلم خانه مومی (درایران: خانه وحشت) یکی از بهترین فیلمهای سه‌بعدی که تاکنون ساخته شده ـ چه از لحاظ فنی و چه‌هنری ـ تنها دارای یک‌چشم سالم است!

با درنظر گرفتن نقیصه‌های موجود،



شکل یک ـ دو دید از یک تصویر

برای سیستم سه‌بعدی تعریف جدیدی بدست می‌آید: ادراک و دریافت عمق و فاصله که برپایهٔ دید دوتائی استوار است، با راهنمائی سایه‌ها، مسئله وضوح اندازه جسم و سرعت احتمالا" با حضور عوامل دیگری همراه است. ساختمان مکانیکی ادراک سیستم سه‌بعدی هم در سالیان اخیر بنحو خوبی توجیه شده و به‌قالب درآمده است. ما اکنون حتی بسیاری از دلایل روانی‌مربوط به آنرا میدانیم اما شواهدی هم وجود دارد که هنوز ممکن است عوامل دیگری کشف شود. بهمین دلیل است که ما درحال حاضر نمی‌توانیم‌تعریف کامل و دقیقی از اینکه سیستم سه‌بعدی چیست و یا ما آنرا چگونه می‌بینیم، بدست بدهیم. اما تعریف کلاسیک این پدیده تا زمانیکه ما محدودیتهایش را نشناخته‌ایم بقوت خود باقی خواهد ماند.

همهٔ سیستمهای سه‌بعدی، دوتصویر از یک جسم را میگرفتند و برای اینکار از دو دوربین که از لحاظ وضعیت افقی ازیکدیگر جدا بوده و فاصله‌ای نیز دارنداستفاده میکنند. باتوجه به شکل یک مشخص میشود که نسبت به موضوع، این دو دوربین در زاویه‌ای قرار دارند که آنرا زاویه مقابل یا زاویه داخلی سیستم سه‌بعدی مینامند. دوتصویری که باین روش گرفته میشوند، شبیه تصویرهای گرفته شده بوسیلهٔ چشم‌های انسان هستند برای گرفتن این دو تصویر همانطور که گفته شد یا احتیاج به دودوربین‌بوده ویا باید از دوربین مخصوص با عدسی ویژه اینکار کمک بگیریم. کار این دوربین آنست که از موضوع، دوعکس متفاوت می‌گیرد و آنها را در روی یک حلقه فیلم منتهی بطور جداگانه ثبت می‌کند (آنطور که درعکس دیده میشود ما در ترسیم کلی، نوع دو دوربینی را در نظر گرفته‌ایم که البته منظور، کمک به درک بهتر مطلب است).

در یک سیستم سه‌بعدی باید روشی‌اتخاذ شود تا این بازده را داشته باشد که چشم راست تماشاچی تنها بتواند سمت راست و چشم چپ تنها بتواند سمت چپ یک‌تصویر برجسته را نگاه کند. بدون وجود این‌حالت، تصویرهای دیده شده بجز دوتصویر تخت وبی‌بعد، چیز دیگری نخواهند بود.

چهارنوع مختلف از مراحل تصویری سیستم سه‌بعدی به شرح زیر است:

۱ ـ استریو گرام (تصویر یا نقش برجسته‌نما)

این دستگاه قدمتش به‌آغاز قرن بیستم برمیگردد و با دستگاه استریوسکوپ یا دوربین جهان‌نما و یا نوع امروزی آن بنام دستگاه ریلی ویوماستر در اصل و اساس یکسان است. بدین‌ترتیب که دوعکس با توجه به دید چشم راست و چپ گرفته و چاپ می‌شود یا آنکه دو اسلاید بروش فوق تهیه و در قاب اسلاید گذاشته میشود. این عکس یا اسلاید برجسته بعدا" برروی دوربین نصب میشود که تصویر مربوط به چشم راست را فقط چشم راست می‌بیند وتصویر چشم چپ را فقط چشم چپ. یعنی دستگاه از نظر مکانیکی دارای زائده‌هائی است که جلوی دید را میگیرد که‌آنرا "کدینگ" میگویند. مزیت این روش آنستکه تصاویر تمام رنگی برجسته را بوسیلهٔ آن می‌توان مشاهده و برای اینکار هیچگونه وسیلهٔ پیچیده‌ای مورد نیاز نیست. بهرحال امکان استفاده از فیلمهای سینمائی در این روش موجود نیست. زیرا نمی‌توان آن را برای تماشای عده زیادی بروی پرده‌منعکس کرد.

۲ ـ سیستم آناگلیفیک

این شیوه در کوششهای اولیه بوسیله

پیشگامان دوربین‌های جهان‌نما در دههٔ ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ بکار گرفته شد و در سالهای بعدهم کم وبیش دنبال شد. این روش ابتدائی، پایه‌ای برای پخش تلویزیون بروش سه‌بعدی محسوب میشود که هنوز در مراحل ابتدائی‌اش است. هنگام نمایش، دوتصویر را با دخالت دورنگ تکمیل‌کننده یکدیگر ارائه میکنند. بطورمثال ممکنست یک عکس و یا تصویر را برنگ قرمز و عکس دیگر را برنگ آبی رنگ‌آمیزی کرده باشند. هردو عکس را همزمان بر روی پرده روبهم می‌اندازند و برای دادن حالت طبیعی به آنها، از عینکهای مخصوص استفاده میکنند که یک شیشه آن برنگ قرمز و شیشه دیگر برنگ آبی است. وقتی که یک تماشاچی با استفاده از این‌عینکها به پرده می‌نگرد، این مراحل طی می‌شود: هردو عکس پس از برخورد به‌پردهٔ سفید و انعکاس، قبل از ورود به چشم تماشاچی با فیلترهای رنگی موجود در روی عینک او برخورد میکند. در مورد فیلتر قرمز، نور پس از برخورد با آن بصورت رنگ قرمز وارد چشم تماشاچی میشود، اما تصویر آبی باتوجه به وجود فیلتر قرمز جذب می‌شود. پس چشمی که پشت فیلتر قرمز عینک قرار گرفته تنها تصویر قرمز را می‌تواند ببیند و جلو تصویر آبی بدین‌طریق گرفته میشود. عکس همین قضیه برای چشمی که پشت فیلتر آبی قرار دارد صادق است و بدین‌قرار چشم چپ و راست بینائی رنگهای موردنظر را می‌یابند و نسبت به رنگ دیگر بی‌تفاوت میشوند.

مهمترین مزیت سیستم آناگلیفیک آنست که تصویر هردو دید را می‌توان بطریقهٔ روبهم انداختن، روی مواد حساس به رنگ چاپ کرد (که فیلتربندی ویژه‌ای را از لحاظ فنی اقتضاء میکند). همچنین در موقع پخش هم وجود فیلتـرها ضروری است اما عیبش آنست که پخش فیلمهای تمام رنگی سینمائی بدین روش امکان‌پذیر نیست. حتی اگرچه دراین روش بدون کاربرد عینک تقریبا" تصاویر تمام رنگی را خواهیم داشت اما سه‌بعدی بودن آن از بین می‌رود و فیلترهای رنگی موجود در روی عینک‌ها هم اگر ساعات نمایش به‌حدود یکساعت و یا بیشتر بیانجامد سبب خسته‌شدن چشم تماشاچی خواهند شد.

۳ ــ سیستم سه‌بعدی پلاریزه

تصاویر سینمائی تمام رنگی برجسته، حاصل این سیستم است و بیشتر فیلمهای ساخته شده به سیستم سه‌بعدی، تا بامروز از این روش سود جسته‌اند. سیستم پلاریزه شبیه آناگلیفیک است وتنها فیلترهای تعیین کننده در مرحلهٔ پخش و فیلترهای بدل آنها در روی عینک‌های تماشاچیان پلاریزه است. اصول اولیه نور پلاریزه در شکلهای ۲ و ۳ بطور ساده نشان داده شده است. می‌توان تصور کرد که اشعهٔ نورانی دارای حرکتی در دو بعد است که نسبت به‌جهت انتشار در زاویه‌ای راست قرار میگیرد. وقتی که یک فیلتر پلاریزه‌در مسیر این نور قرار میگیرد، فیلتر نقش یک پرده کرکره را ایفاء میکند، در نتیجه فقط آن قسمت از امواج که بموازات خطوط فیلتر باشند، می‌توانند از لای آن عبور کنند. نوری که بدین‌طریق راه خود را باز میکند بنام نور پلاریزه خوانده میشود که بمعنی نوری دارای جهت ویژه است. وقتی که مطابق تصویر شماره ۳ نور پلاریزه وارد فیلتر پلاریزهٔ دیگری شود که دارای همان جهت ویژه باشند، مسلما" هیچ اتفاقی نخواهد افتاد و نور بدون تغییر از آن خواهد گذشت. اما اگر نور پلاریزه وارد فیلتر دیگری شود که جهتش با آن ۹۰ درجه اختلاف داشته باشد، جلوی نورگرفته می‌شود و هیچ‌چیز از آن عبور نخواهد کرد.

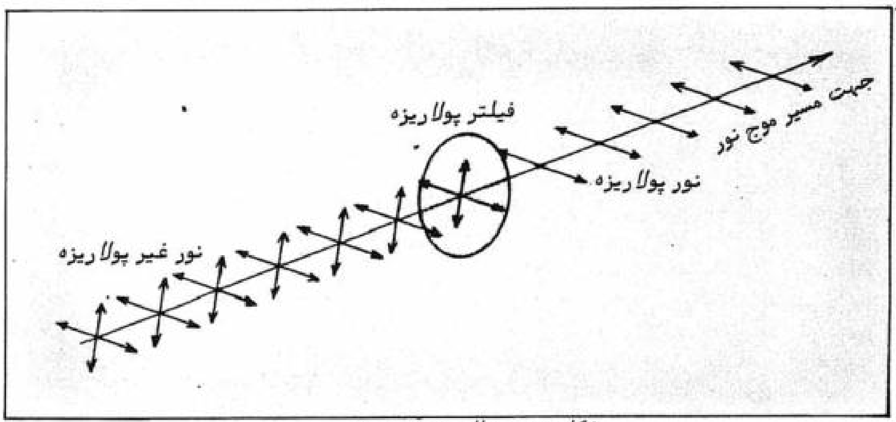
در هنگام نمایش هم، هر تصویر ازطریق پلاریزه مخصوص بخود پخش میشود و دو فیلتر اختلاف جهتی برابر با ۹۰ درجه با یکدیگر دارند. فیلتر پلاریزه‌ای که درمقابل چشم راست تماشاچی قرار دارد راه‌تصویری را که از طریق فیلتری که با آن ۹۰ درجه اختلاف دارد، سد میکند و تصویری را که باصطلاح از فیلتر پلاریزهٔ همنامش عبور کرده است از خود می‌گذراند و بچشم تماشاچی میرساند. اگر همه‌چیز بطورحساب شده پیش برود این تصویر متعلق به‌چشم راست خواهد بود. همین مرحله از عملکرد برای چشم چپ هم اتفاق خواهد افتاد واز آنجائیکه فیلترهای پلاریزهٔ موردمصرف چه در مرحلهٔ نمایش و چه آنهائی که بـر عینک‌ها تعبیه میشوند، خاکستری هستند، ارزش‌های نور رنگی تحت تاثیر واقع نخواهد شد و درنتیجه نمایش فیلمهای تمام رنگی دراین سیستم امکان‌پذیر است. این‌مهمترین مزیت سیستم سه‌بعدی پلاریزه است اما ایرادهای آن یکی اینکه این سیستم لزوم استفاده از صحنه نقره‌ای را تاکید میکند و اخیرا" استفاده از آن دسترسی دائمی به وسایل نمایش مخصوصی را اقتضاء دارد.

۴ ــ سیستم وابسته به عدسی چشمی سه بعدی (لنتی کیولار)

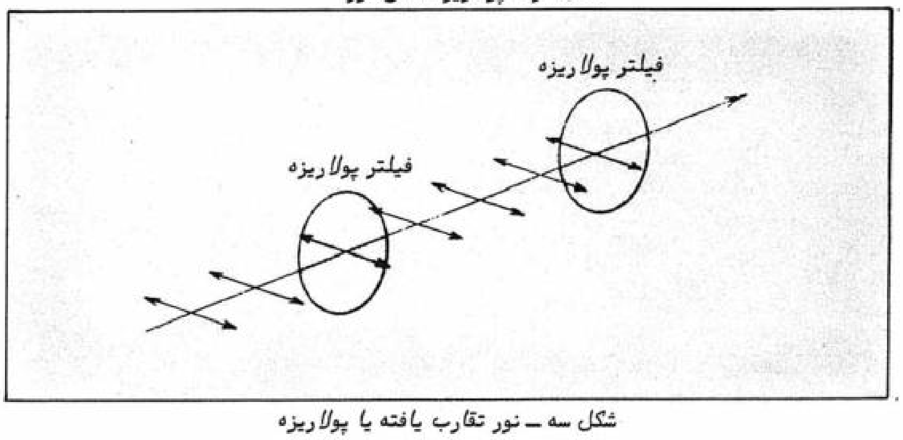
این تکنیکی است که بیشتر بـرای عکسهای ثابت مصرف شده است ولـی اخیرا" در شوروی با افزودن وسایلـی توانسته‌اند آنرا به بعضی از فیلمهای سینمائی پیوند دهند.

در این سیستم، پرده نقش مهمی را ایفاء میکند و بدین‌ترتیب استفاده از هیچ نوع عینک ضروری نیست. در تصویر شماره چهار، بریده‌ای از عرض یک پرده مورد استفاده در این سیستم را می‌بینید که از دندانه‌های اره‌مانندی تشکیل شده است. وقتی که تصویری به‌روی این پرده افکنده میشود، این شیارها آنچه را که از سمت راست بآن تابانده شده است روبسمت راست وآنچه را که از جهت چپ می‌آید روبسمت چپ منعکس می‌کند. بنابراین برای یک تماشاچی که در وسط سالن سینما نشسته است چشم راستش حداکثر تصویر فرستاده شده از سمت راست و چشم چپش بیشترین

بقیه‌درصفحه ۷۱



شکل دو ــ پولاریزه شدن نور



شکل سه ــ نور تقارب یافته یا پولاریزه



دانی تراویس

کارگردان: روی بولتینگ ـ بازیگران: ریچاردهریس، کارن‌بلاک، مارتین‌لاندو، بیف‌مگوایر، دنیس کریستوفر ـ فیلمبردار: ژول برنر ـ تدوین: جورج گرنویل

خانه یک مخترع وسایل مکانیکی و الکترونیکی بنام "دنی‌تراویس" در شرف ویران‌شدن است، وی همه‌کوشش خود را بکارمی‌اندازدتا جلوی این فاجعه را بگیرد، و بهمین‌جهت مجبور می‌شود با ارزش‌ترین اختراعش را بقیمت ارزانی بفروشد.

حکم تخلیه صادر می‌شود، ولی تراویس دربرابر اجرای آن مقاومت می‌کند، پلیسی را به‌گروگان می‌گیرد و خواستار گفتگو بافرماندار ایالت می‌شود.

فرماندار، شهردار و رئیس پلیس درمقابل خواسته او مقاومت می‌کنند، و تراویس می‌کوشد که ازطریق یک گزارشگر تلویزیونی، بافرماندار و مردم ارتباط برقرار کند. کوشش پلیس‌ها برای نفوذ به‌خانه او بی‌ثمر می‌ماند، و تراویس که پسرش زخمی شده، تسلیم می‌شود و با اتفاق خانواده‌اش، خانه‌اش را ترک می‌کند.

بانام "روی بولتینگ" کارگردان و تهیه کننده انگلیسی، توسط سری فیلم‌هایی به بازیگری همسرش "هیلی میلز" که آثاری سبک و تجارتی بودند و توسط "روی" و برادرش "جان" تهیه و کارگردانی‌می‌شدند، آشنا هستیم و قاعدتا" انتظار می‌رود درفیلمی که توسط او مستقلا" و درآمریکا ساخته شده، چهره‌ای متفاوت‌تر و احتمالا" مشخص‌تر از خود نشان دهد.

فیلم از آن‌جایی می‌تواند، چهره‌ای مشخص‌تر از کارگردانش ارائه دهد، که اولا" وی از سطح آثاری متکی برتیپ و شهرت "هیلی میلز" درقالب سینمای تجارتی انگلستان دورشده و ثانیا" حاوی دید یک خارجی نسبت به‌جامعه آمریکا است. دید فیلمسازی بیگانه، که‌بواسطه همین بیگانگی می‌تواند عامل بیطرفی رادرخود داشته باشد. دیدانسانی که خود در محیط زندگی ارائه شده دراثرش چنان غرق نشده، که وجودش بصورت جزئی از محیط درآمده باشد.

ازسوی دیگر، این فیلم درپی موفقیت موجی ساخته شد، که یکبار در بحث مربوط به‌فیلم "دادگاه مافیا" بدان اشاره شد و یادآوری شد که فیلمهایی با محتوای انتقاد از جامعه غرب در دهه هفتاد، بخصوص در سینمای هالیوود، به‌عنوان منبع جدید پولسازی شناخته شده است و ناگزیر، یک‌چنین تلقی‌و برداشت تجارتی، هرفیلمسازی را مواجه با یک سری اشکالات خواهد کرد.

فیلم با تصـویرهایی از وزنه سنگینی شروع می‌شود، که با خشونت و بیرحمی تمام به‌تخریب ساختمان‌های مسکونی یک محله مشغول است و سپس با پایان عنوان‌بندی (تیتراژ)، انسان مرکزی اثر را می‌بینیم که در میان این ویرانه‌ها حرکت می‌کند.

برخورد تراویس با وکیل مدافع (کـه در دیدار دوم فیلم بخاطر آگاهی که نسبت به فریب تراویس توسط "وکیل" پیدا کرده‌ایم، معنای بیشتری می‌یابد)، صحنه ابتدایی فیلم که درواقع درخدمت طرح خطوط اولیه‌داستان فیلم است، پرداخت تصویری دراین دوصحنه (تاکید برمهابت وقدرت خردکنندگی وزنه)، تضاد کت چرمی رنگ و رورفته تراویس با دکوراسیون چوبی و نفیس دفتر وکیل که بیگانگی او رابا این محیط آشکارمی‌کند، تضادنماهایی‌که تراویس را برزمینه‌ای روشن شامل محیط باز بیرون، اما همراه با ویرانی و انهدام نشان می‌دهد با نماهای وکیل که زمینه پشت او را دکوراسیونی زیبا اماخفه و تاریک تشکیل‌داده، نشان‌دهنده تقابل و اختلاف میان دنیای این‌دوست. این دوصحنه درواقع اصیل‌ترین لحظه‌های فیلم را تشکیل داده‌اند، زیرا نه داستان فیلم‌تا آن حد گسترش یافته که تمامی ذهن و توجه فیلمساز صرف داستان‌پردازی وپیش‌برد حوادث شود و از پرداخت‌تصویری اثر خویش غافل بماند، ونه ایراد شعارهای انتقادی و اجتماعی جای یک‌پرداخت‌صمیمانه وگرم را گرفته است.

قهرمان محوری اثر، فردی است (هم چون خودکارگردان) که نسبت به جامعه آمریکا بیگانه است (یک ایرلندی مهاجر). وی انسان درستکار و صادقی به‌نظر می‌رسد که نمی‌تواند فساد موجود در جامعه را که آن را بسوی تزلزل ونابودی می‌کشاند، تحمل کند (رفتار خشونت آمیز او با متصدی اداره رفاه)، ولی برخورد او با واقعیت‌های جامعه بیشتر از آن که‌ناشی از تلخی این‌واقعیت‌ها باشد، ریشه در دنیای ذهنی این‌مرد دارند.

دنی تراویس، آدم خیالبافی است که‌بیشتر دردنیای خیال و رویاهای خود زندگی می‌کند تادریک جهان واقعی (چه‌بجا و هوشمندانه، شغل این‌مرد، مخترع، انتخاب شده) ولی آرزوهای او که درقالب اختراعاتش تبلـور می‌یابند، صرف گذران یک زندگی مادی‌ساده می‌شود.

شکست او در زندگی مادی که بوسیله زندگی موفقیت‌آمیز "سروان گاریتی" موکد می‌شود، نشان‌دهنده مسیر متفاوتی است که تراویس درزندگی پیش‌گرفته است.

به‌رغم دنیای پیچیده و تکنیکـی اختراعاتش، خود او در زندگی روزمره انسان ساده‌ای معرفی می‌شود که در برخورد با دشواریها و پیچیدگیهای زندگی نیز تلقی ساده‌انگارانه‌ای دارد، به‌سادگی قول یک‌وکیل حقه‌باز را می‌پذیرد، مهم‌ترین اختراعش را به ارزانی می‌فروشد (باوجود پیش‌بینی او درمورد قیمت واقعی اختراعش و میزان‌احتیاج‌مادی‌اش، وی مغبون می‌شود) و بعد سرخوش و مطمئن از موفقیت، به‌بازی با جوانان می‌پردازد.

دنیای او با ورود یک پلیس (که بدون دلیل خشن بنظر می‌رسد) و دومامور تخلیه به خانه‌اش، مورد هجوم‌قرار می‌گیرد.

خانه تراویس که با کوشش‌های او برای حفظ آن و وجود سه‌فرزندش و بخصوص اینکـه فرزندانش هیچگونه اتکایی جز او ندارند، در نهایت بصورت دنیای خصوصی او جلوه‌گر می‌شود که از طرف نیروهای قانونی جامعه مورد حمله قرار گرفته است. و این حمله‌است که تراویس را وادار می‌کند تا از قالب یک قربانی خارج شود و چهره یک‌مهاجم را بخود گیرد.

گواینکه اصولا" حمله و خشونت پلیس بدون مقدمه و تا اندازه‌ای بی‌دلیل و غیرمنطقی به‌نظر می‌رسد (و این مسئله به دلیل ضعف فیلمنامه و فیلم است) ولی این‌حادثه نقطه عطف فیلم در داستان، شخصیت‌ها و پرداخت کارگردان است.

ازاین لحظه به‌بعد است که تراویس، چهره عوض می‌کند و از یک مهره، به‌یک تعیین کننده بدل می‌شود (خواستن فرماندار، کشاندن گروه‌تلویزیون به‌خانه‌اش) و از این‌جاست که تمامی توجه کارگردان، صرف داستان‌پردازی می‌شود.

بعداز این صحنه، مبارزه و تضاد ذهنی تراویس و جامعه، به‌یک برخورد مکانیکی‌خشونت آمیز تبدیل می‌شود که بیش از آنکه هرکدام از این برخوردها سنگی از بنای تماتیک اثـر



باشند، صرفا" درحد تمهیدهائی برای جلب توجه بیننده و سرگرم‌کردن او باقی‌می‌مانند.

قراردادن دستگاه تولید صوت با فرکانس بالا (که بعدا" بکارماندن افراد پلیس می‌آید) درقفسه لوله‌های آب که در لحظه انجام این عمل، بی‌دلیل و بدون زمینه ذهنی به‌نظر می‌آید (مگر آنکه او را آگاه نسبت به‌رویدادهای بعدی بدانیم ــ که این دیدگاه اصلا" درظرفیت فیلم و فیلمسازش نیست). و یا نشان‌دادن ظرف‌های پلاستیکی درزمینه نماهایی از افراد خانواده (که بعدا" البته بکار تهیه ماسک‌ضد گاز می‌آید) و استفاده از هر اختراع برای حل یک مشکل در برخوردهای او با پلیس (موتور برق و کاربردآن ،استفاده از اتومبیل‌خورشیدی، زنبورهایی که قبلا" روی آن تاکید شده) شکل نمادین شغل او و رابطه ذهنیاتش با حرفه‌اش رانیز درهم می‌ریزد ،واین‌طوربه‌نظر می‌رسد که مخترع‌بودن او بیشتر در جهت استفاده از آن دراین برخوردهای مکانیکی بکار گرفته شد. تا در رابطه با دنیای ذهنی او.

پرداخت کارگردان در این صحنه‌ها، یک پرداخت کاملا" سطحی و تجارتی است و پیشرفت داستان به‌هیچ وجه اجازه کوچکترین خودنمایی را به "بولتینگ" نمی‌دهد و او بجز پیروی از فیلمنامه، کار دیگری نمی‌کند.

بااضافه‌شدن یک گزارشگر تلویزیونی به‌جمع خانواده تراویس، علاوه برآنکه استفاده‌چندانی ازحرفه‌اش ورابطه آن با موقعیت "دنی" نمی‌شود (بجز اشاره‌هایی که در مسیر داستان خواه‌ناخواه وجود داشته ــ مثل اشاره "پائولا" به‌اینکه اینجور آدم‌ها درمقابل دوربین چیز زیادی برای گفتن ندارندو...) سرگردانی فیلمساز رابین شخصیت‌های فراوان اثر به ضعف‌های فیلم می‌افزاید. وجود ماجراهای فرعی مانند رابطه فرماندار و معاونش و برخورد آن‌ها با شهردار، رئیس پلیس و سروان‌گاریتی وسرگردانی بولتینگ بین صحنه‌های داخل آپارتمان تراویس و صحنه‌های خارجی (وجود پلیس‌ها و مردم) و عدم توانایی فیلمنامه و فیلمساز درایجاد رابطه تصویری بین این‌دو سطح، اثر را بسیار گسسته‌تر از آنچه هست، جلوه می‌دهد. تا آن‌حد که وجود صحنه‌هایی مثل گفتگوی سروان گاریتی و همسرش و یا صحنه سخنرانی تلویزیونی فرماندار بدون کاربرد اساسی و اصولا" اضافی جلوه می‌کند.

اضافه‌شدن ابعاد فلسفی واخلاقی به‌اثر، مثل گفتار گاریتی مبنی‌براینکه تراویس یک قهرمان شجاع ولی ابله است، و بخصوص واکنش سطحی مردم در انتهای فیلم که در تمامی مدت هیچگونه اقدامی نکرده و فقط ناظر برخورد و مبارزه مذبوحانه تراویس با پلیس بوده‌اند و یک‌مرتبه در پایان با دستگیری او زبان به اعتراض باز می‌کنند و شعار می‌دهند، وتاکیدهای صریح بولتینگ بروجود خوبی و بدی دروجود آدم‌ها، آن‌هم بصورت مطلق، که‌درنهایت به طرف یک‌قهرمان‌پردازی‌سطحی سیر می‌کند (پایان فیلم را با خروج تراویس درحالی که پسرخون آلودش را درآغوش دارد، بیاد بیآوریم)، مشکلات و ضعف‌های پرداخت‌و ساختمان تصویری فیلم را نمایان‌تر می‌سازد.

فیلم "دنی تراویس" و آثاری مشابه آن مانند "بروبیکر" نشان می‌دهد که موج تهیه فیلم‌های انتقادی اجتماعی با پیام‌های شبه فلسفی و اخلاقی، فیلمسازان بسیاری‌را در خود می‌بلعد و آنان را تبدیل به‌کارگزاران خود می‌کند. ■

بروبیکر

تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون: جمعه ۶۲/۱۰/۳۰

کارگردان: استوارت روزنبرگ ــ موسیقی متن: *لالو شیفرین* ــ *بازیگران: رابرت ردفورد، یافت کوتو* ــ محصول ۱۹۷۹ آمریکا ــ مدت نمایش: ۱۱۱ دقیقه.

هنری بروبیکر، استاد دانشگاه در رشته‌ی جرم‌شناسی، به‌ریاست زندانی منصوب می‌شود. او ابتدا به‌عنوان یک زندانی پا به‌زندان می‌گذارد تا با آنجا بیشتر آشنا شود. پس از آنکه سرانجام دست خود را رو می‌کند، با کادر سرپرستی زندان، بر سر نحوه‌ی رفتار با زندانیان درگیری پیدا می‌کند. از این پس‌وقت او صرف بهبود زیست زندانی‌ها می‌شود و هم‌چنین با بزرگان شهر که هریک به‌نحوی قصد سوء استفاده را دارند، درمی‌افتد. درنهایت کار با یافتن اسکلت زندانیانی که در زمین زندان دفن شده، قضیه را پی‌گیری می‌کند و ... طبعا" شکست می‌خورد.

انگیزه نمایش فیلم روشن است: احتکار، فساد، تبعیض نژادی، رشوه، خشونت و در کل ویرانی جامعه آمریکا.

اما روی دیگر سکه درخور توجه است و آن گرفتن ضرب موارد فوق (بهرحال) به‌طریق انتقاد از خود، و شوخی کار را به‌آنجا کشاندن که زندان را شورا اداره کند. سئوال مهمی که در ذهن باقی می‌ماند این است که آیا سرآخر چیزی در زندانیان جابجا می‌شود و یا بالاخره در جدال نهایی، روزی پیروز خواهند شد؟ حتی به‌رغم کف‌زدن و تاءیید در فصل نهایی فیلم.

اتوبوس، زندانیان خسته و در زنجیر و وامانده را به‌زندان Wake Field می‌سپارد. برج دیده‌بانی و درهای تو در تو آهنی که پشت به‌پشت هم قفل و کلون می‌شود، و حصارهای توری بلند و راهروهای دراز و تنگ، فضائی را می‌سازد که نمونه و الگوی اینگونه زندانها و خود، نوع تکامل یافته اردوگاههای کار اجباری زمان جنگ جهانی دوم است. موسیقی مثلا" ولایتی (Country Music)، به‌راحتی فضای مهجور و غریب افتادگی را القاء می‌کند. صدای مارش‌گونه پا و نماهای از پائین به‌بالا برای معرفی آدمهای بدجنس، کارکرد پیدا می‌کند. که به‌همراه نماهای بسیار نزدیک از سر و صورت نیز همراه است. (که البته بسیار بد است.). خشونت و بدی محیط از طریق شلاق و کرم در غذا و خون (حتی ارزان) خرید و فروشی معرفی می‌شود.

زندانیان زندانبان، آدمهای مشکوک عینک دودی برچشم، و سرنگهبان و معاون و رئیس زندان و مقاطعه‌کار و پزشک دلال مسلک رشوه‌ــ خوار و هیئت مدیره و سناتور و فرماندار، آدمهای بدجنس قصه‌اند و هنری بروبیکر،

استاد رشته‌ی جرم‌شناسی، آدم‌خوش‌جنس و قهرمان ماجرا است. زندانیان از سوئی قربانی خشونت و مطاع آدمهای بد هستند و از سوی دیگر لوازم و ابزار و موش آزمایشگاه استاد بروبیکراند که زندان را جولانگاه خوانده‌ها و شنیده‌ها و رساله دکترای خود می‌یابد. آدمهای اصلی فراموش شده در دست فیلمنامه‌نویس و استوارت روزنبرگ، زندانیان‌اند.

درحاشیه قابل ذکر است که عدم تطابق آدمها با محیط و جور نشدن‌شان، باهم و با محیط و زبان نفهمی از مایه‌های کم‌رنگ فیلم است. نام آبراهام برای پیرمرد سیاه پوست



کنایی است. ردپای مسئله حل نشده کندی که در آمریکا هنوز طرفداران بسیاری دارد، در پس‌زمینه قصه پنهـان است. و بالاخره رابطه بروبیکر با آن خانم عضو هیئت مدیره زندان و قضیه‌ی جسد ۲۰۰ تن زندانی، در نسخه موجود نامفهوم باقی مانده است.

فیلم تماشاگران بی‌شماری را به‌لطف فیلمنامه پرجذبه تا به‌آخر نگه می‌دارد. اما آنچه من را نگه‌داشت، نرمش دیزالوها و نماهای دور (لانگ‌شات) در معدودی از صحنه‌ها بود و بس. نماهای دوری که درماندگی و محکومیت به شکست هنری بروبیکر را به‌سادگی بیان و منتقل می‌کند.

خانهٔ عنکبوت

کارگردان: علیرضاداودنژاد ـ بازیگران: جمشید مشایخی، عزت‌الله انتظامی، داود رشیدی، مسعود بهنود، محمدرضا داودنژاد ـ *فیلمبردار:* اصغر رفیعی‌جم ـ تدوین: مهدی رجائیان ـ *فیلمنامه:* علیرضا داود نژاد و مسعود بهنود ـ موسیقی متن: مجتبی میرزاده ـ رنگی ۳۵میلی‌متری

چهارنفر که هریک تمثیلی از یک بعد جامعه وابسته هستند در ویلائی در شمال مخفی می‌شوند. آنها از صحنه‌گردانان ماجرای طبس هستند و درانتظار، تا این حمله به‌پیروزی برسد. با شکست آمریکا در این حمله روابط آنها دگرگون می‌شود.

فضای فیلم در ویلائی در شمال و با بازیگرانی خالی از هر پس زمینه‌ای و با قطع رابطه بافضای خارج، ما را محدود می‌کند که درخصوص این چهارچوب به بررسی‌بپردازیم.

اولین‌موردی که در این محیط به آن برمی‌خوریم، وجودسه‌بازیگر حرفه‌ای سینما ودو چهرهٔ جدید است. و فیلمنامه نیزبیشتر ما رابا این افراد درگیر می‌سازد. بازندگی، دوستی، دشمنی، و در مجموع روابط حاکم بر این جمع و به‌ویژه مرگشان. اما اطلاعات دریافتی ما از این فیلمنامه درحدی نیست که این روابط رابه نحوی که برای کارگردان و احتمالا" بازیگرها مشخص است، هضم کند وبرداشتی منطقی و اصولی و احساسی از چهارچوب این فیلم بگیریم. سنگینی فضای نوستالژی احاطه شده برفیلم، تماشاگر را می‌آزارد، و در ایجاد این احساس، کامران سهم زیادی‌دارد. اوتنها کسی است که غیر از صحبت‌هایش در دیالوگ‌های فیلم، در زمینهٔ فیلم نیز گفتار او را می‌شنویم.

تقی‌نیا شخصیتی مرموز است‌که در رابطه با دوستانش از دورویی و ناروزدن دریغ نمی‌کنداما وقتی که‌او به ثابتیـان آمپول تزریق می‌کند، احساس زجرکشیدن ثابتیـان مستقیم به‌تماشاگر انتقال می‌یابد و تماشاگر از این موضوع متاثر می‌شود که این حس انتقال یافته، غلط و نابجا است. ودرست‌اینجاست که کارگردان‌از احساس خلق شده به وسیلهٔ شخصیت فیلمش عقب می‌ماند و نمی‌تواند در جبرانش کاری به‌انجام برساند. تقی‌نیا تا زمانی که درجائی ایستاده است، و یا در نماهای مختلفی نشسته و مشغول دودکردن پیپ است، بارشخصیت محوری فیلم را بردوش می‌کشد، اما هنگامی که حرکت‌می‌کند، از این شخصیت دور می‌شود و شخصیت‌جدیدی راخلق می‌کند که‌این زمینه‌چینی‌ها دیگر بدردش نمی‌خورد و کسی را یارای مبارزه با او نیست.

شخصیت او، فضای فیلم را اشباع می‌کند، فرصت ابراز وجود را از دیگر بازیگرها می‌گیرد و بر فیلم سنگینی می‌کند. تقی‌نیا، بازمینه چینی خود، تیمسار، ثابتیان و کامران را وادار به قتل غلام می‌کند و خود نظاره‌گر این‌بازی خبیث است. این تیپ‌سازی، به ویژه‌در صحنهٔ نظاره بردفن اجساد در دوقتل بعدی، کارساز نیست و مخصوصا" در دفن تیمسار، که خود قاتل اوست. رابطه بین تقی‌نیا و کامران که حتما" رابطه‌ای قوی و احساسی است، ازطریق بیان سینمائی القاء نمی‌شود وبا دیالوگ وگفتار متن برگزار می‌شود که در حد یک نمایشنامه رادیویی است.

همچنین‌دست‌نوشته‌های تقی‌نیا که دست آخرتوسط کامران ربوده شده و خوانده می‌شود مطلبی را برای تماشاگر بی‌اطلاع روشن نمی‌کند. اما کامران را به‌عکس‌العملی سریع و تحولی ناهمگون برای رفتن وا می‌دارد.

مسعود بهنود به‌نقش کامران، یکی دیگر ازمحورهای‌فیلم و در واقع هستهٔ مرکزی و محمل پیام فیلمساز است، چون تنها شخصیتی است که تحولی دراو صورت می‌پذیرد. آن‌هم با نگاه‌کردن به چند کتاب و صحبت‌هایش درجمع دوستان و گفتار متن فیلم. بااین حال، بازی بسیار بد مسعود بهنود هم بیشتر ما را از درک این احساس بدور می‌سازد.

داود رشیدی در نقش تیمسار، به دلیل بازی‌های متعددش در فیلم‌های بعد از انقلاب جاافتاده و بخوبی نقشش را درک می‌کند، اما گاهی تفاوتهای بازیگری در سینما و تئاتر را نادیده می‌گیرد.

بازی انتظامی فیلمهـــای گـاو، دایره مینا و حاجی واشنگتن را بیاد می‌آورد. شوخ طبعی و زیرکی در رفتارش کاملا" جاافتاده و با او پیوند خورده است و همین، دیدن فیلم را آسان می‌کند.

نکته‌های ریز و درشت، در فیلم فراوان است. کشته‌شدن غلام‌در منطقه کوچک شمال، پیگیری اهالی و احتمالا" خانواده‌اش را برنمی‌انگیزد، و حتی کامران که با وانت‌بار او به‌شهر می‌رود کسی را مشکوک نمی‌کند، که اینها به‌ناباوری تماشاگر اضافه می‌کند. دلیل انتخاب حرکت آهسته در فصل کشته‌شدن غلام، مبهم باقی می‌ماند.

داستان طبس با آن آب‌وتابش رها و اهمیتش لوث می‌شود. لحظه‌های زائدی در فیلم وجود دارد که‌تدوینگرش آنها را در نیاورده و باعث کندی ریتم فیلم شده است.

اینکه نقش آینه‌ها (بجز موضوع میرزا



ملکم‌خان) در فیلم القاکننده چه مطلبی است، و برای هرکدام از افراد چه ویژگی را دارد، معلوم نیست. و بیش از ۳۰بار نمای ویلا رانشان دادن، از محوکردن گلی در جلو و واضح‌کردن ویلا و یا برعکس چه استفاده‌ای برده است؟ چرا دویدن‌های کامران در اطراف ویلا طولانی است و حرکت افقی دوربین برروی سطح دریا و سپس زوم به عقــب کــردن و دیدن جمشید مشایخی درکادر چه نکته‌ای را روشن می‌کند؟ شاید دریا احساس ناآرامی مشایخی در ظاهر آرام‌اوست ــ و اماهای دیگر...

فیلمبرداری "خانهٔ عنکبوت"، خوب است و در بیشتر لحظه‌ها، حتی کار رفیعی‌جم را می‌توان "خیلی خوب" توصیف کرد.

دختر گمشده

کارگردان: ؟ ــ بازیگران: ؟ ــ محصول شوروی.

"لنا"، دختر کوچک فرمانده پارتیزانها ــ "باباپاناس" ــ دریک یورش هوایی مادرش را از دست می‌دهد و جنگلبان پیری او را پیدا می‌کند. نازی‌ها به‌هویت او پی می‌برند و برای‌دستگیری باباپاناس، او را گروگان‌می‌گیرند، پارتیزانها در پایان فیلم، به‌نازی‌ها یورش می‌برند ولنا آزاد می‌شود.

"دختر گمشده"، فیلمی است از سری‌آثار مربوط به‌نهضت مقاومت در شوروی اشغال شدهٔ جنگ جهانی دوم. در این فیلم، با آنکه مانند دیگر آثار معمول، از تجزیه و تحلیل شخصیتها کمتر نشانی هست، ولی چیره دستی سازندهٔ فیلم، برمضمون و مایهٔ اولیهٔ اثر، باعث شده است که فیلم به‌ورطهٔ احساساتیگری نیفتد. ساختار فیلم، به‌گونه‌ای است که توجه تماشاگر را به روی سرنوشت "لنا" متمرکز می‌کند. دراینجا دیگر مجالی برای پرداختن به چرای خیانت کدخدا و یاهمکاری و پایداری پیرزن، پزشک دهکده، جنگلبان ویانکوی جوان باقی نمی‌ماند. پیداست که هدف کارگردان، تنها بازآفرینی رویدادی است که در حول و حوش نهضت مقاومت مردم آن‌کشور رخ داده است. اما این، از اهمیت رویداد نامبرده، که سوژهٔ فیلم است، نمی‌کاهد.

آنچه به فیلم ارزش می‌بخشد، افزون بر فیلمبرداری، ریتم مناسب، رنگ و صحنه پردازی و پیوند درست و سایر وسایل‌تکنیکی، مواردیست که در زیر بدان پرداخته‌می‌شود:

نخست نگاه غیراحساساتی به رخدادهای فیلم است. با آن‌که گرفتار شدن دختر بچه‌ای بی‌پناه درحوادثی تلخ و سخت، دردآور است، اما اثری از دلسوزی سطحی و مبتذل ــ مانند گریاندن بچه و پخش آهنگ غمناک و... ــ در فیلم وجود ندارد. پرداخت فیلم، چنان است که دلسوزی و تــاثیر عاطفی، یکجا به‌عهدهٔ تماشاگرگذاشته می‌شود.

دوم، بلاهایی که درمتن مبارزه برای رهایی برسر کودک می‌آید، گریز ناپذیراست. ازاین نظر، ترس و امید و شادی و غم، همواره درکنارهم، در فیلم چهره می‌کند. ازاین‌نظر فیلم پیامی درخور توجه باخود دارد. و برای رساندن آن، به‌شعار چنگ نمی‌زند، بلکه کوشش همگانی مــردم ــ جنگلبان و پسرش‌ودوستان "یانکو" و دیگر کوچولوها، پزشک دهکده و پارتیزانها ــ را جزء به‌جزء و با ظرافت بازسازی می‌کند.

سوم، پیوند خوردن سرنوشت "لنا" با دیگر مردم است. یورش پارتیزانها، اساسا" بخاطر صدها اسیر محکوم به‌مرگ انجام‌می‌گیرد. در فیلم اگرچه "لنا" در بین دیگران برجسته شود، اما رویدادهای فیلم‌نشان‌می‌دهد که او یکی از آن هزاران مردم است که تنهــا راه رهایی‌شان پایداری وتلاش است. لبخند "لنا" در نمای پایانی، گویای همین مطلب است.



آن سالهای خوش

ساخته‌ی: هانیو زوگوشو ــ محصول ژاپن، تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون: ۶۲/۱۱/۲۶

داستان فیلم، زندگی یک خانواده ۱۳ نفره است. مادر(توراشی مارا) در صبحگاهی برای کوچکترین دختر خانواده خاطراتش را بازگو می‌کند. زمان‌بندی وقایع فیلم متناسب با رویدادهای مهم انجام گرفته است. هر اتفاق در جهان بیرون خانواده بشکلی مابه‌ازائی در دنیای خانواده پیدا می‌کند. واقعه اصلی در ۱۹۲۵ رخ می‌دهد که "تورا" طی یک مراسم سنتی بعنوان عروس به خانواده "ساداهارو" (پدر خانواده) وارد می‌شود. بتدریج آنها صاحب فرزندانی می‌شوند تا رقم به ۱۱ می‌رسد. در دو نوبت ۲ و ۵ ساله پدر خانواده به خدمت نظام می‌رود و سالم از جبهه بازمی‌گردد. فیلم بر اساس شکل‌گیری و بسط زاد و ولد و گذران زندگی خانواده‌ای روستائی در ژاپن بنا شده است.

فیلم آن سالهای خوش فیلم بسیار بدی است. درست است که از سینمای متین و آرام شرق دور ژاپن می‌آید اما بد است. درست است که نفس زندگی و ضربان آرام گذران روزگار را می‌کوشد که بگوید اما بد است. بد است چون حرف خود را نمی‌تواند که بزند و فیلمسازی که نتواند حرف خود را بزند فیلمساز بدی است. سوژه، موضوع، داستان، غیرداستان، فضا، رنگ، سکون و... و حتی نفس پیام نمی‌تواند فیلمی را نجات دهد.

اگر یازده فرزند "توراشی‌مارا" ۱۲ فرزند و یا ۸ فرزند می‌شد قضیه چه فرقی می‌کرد؟ در اصل تفاوت می‌کند که ۵ دختر باشند و یا ۶ پسر و یا برعکس؟ مادربزرگ کر است؟ و یا دید چشم خوبی ندارد؟ چرا "ایاکو" به "هوکایدو" می‌رود و مثلا به "اوزاکا" نمی‌رود؟ اصلا اسم‌ها را چگونه از هم تمیز دهیم که "ایزوتومو" کدام است؟ ساتوشی با "کویوکو" چه فرق دارد؟ "سوزومو" کارمند استانداری است یا شهرداری؟ ناراکو دختر است یا پسر؟ و بالاخره کلاف سردرگمی از اسم‌ها که در ذهن نمی‌ماند و در

فیلم هم نقشی ندارد، چه دردی را درمان می‌کند؟

به مترادف شدن زمان‌بندی فیلم برسیم. پائیز ۱۹۲۵، و مشکلات سیاسی ۱۹۳۱، سال ۱۹۳۵، ۱۹۳۸، ۱۹۴۰، ۱۹۴۲، ۱۹۴۴، و ۱۹۴۵ که در هریک از این‌سالها اتفاقاتی می‌افتد که پدر یا به جبهه می‌رود و یا از جبهه برمی‌گردد و کی و چگونه ژاپن تسلیم می‌شود به این فیلم مثلا ساده روستائی آرام و واقع‌گرای بی‌جنب و جوش و غیررومانتیک چه دخلی دارد؟

ما قبل و بعد از تماشای "آن سالهای خوش" بخوبی می‌دانیم که یک خانواده سنتی روستایی ژاپنی یا بذر می‌پاشد و یا درو و خرمن می‌کند و یا کرم‌ابریشم پرورش می‌دهد و یا ماهی صید می‌کند. هر محصل دوره اول راهنمائی می‌داند که ژاپنی جماعت کم می‌خورد و کم می‌خوابد و کم حرف می‌زند و پرکار است و سربزیر است و شرور نیست و با مشکلات زندگی دائم دست و پنجه نرم می‌کند. پس دیگر چه لزومی دارد، فیلم "آن سالهای خوش" را دیدن و مهمتر آنکه چه ضرورتی دارد اصلا فیلم ساختن. زندگی و واقعیت قرص و استوار از ازل بوده است و تا روزی که خدا بخواهد زمین خواهد ماند. اگر فیلمساز در مقوله کارش و در واقعیت دخل و تصرفی نکند اصلا چه مرضی است فیلمسازی و یا اصلا خلق دوباره هنری و بازآفرینی واقعیت و یا اصطلاحاتی در این حدود چه معنی می‌دهد؟ مگر قرار است ما از طبیعت و زندگی و آدمی و مصائبش کپی برداریم و کدام رونوشتی است که مطابق با اصل از کار دربیاید؟

فیلم "آن سالهای خوش" فیلم کسالت‌آور و بی‌رمق و حتی بدور از واقعیتی است که نه حرفی برای گفتن دارد و نه — اگر حرفی دارد — قادر است که حرفش را بگوید. ما که حرفی نشنیدیم.



زندگی برای روت

تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون: ۶۲/۱۰/۲۸
ساخته: بازیل‌دیردن، محصول: ۱۹۶۲ انگلستان، مدت نمایش: ۸۷ دقیقه.

در استان دورهام انگلستان، خانواده هریس (جان، پت و روت) روزی را با همسایگانشان در کنار ساحل می‌گذرانند. حادثه‌ای رخ می‌دهد و جان، پدر خانواده موفق می‌شود که زندگی همبازی بچه‌اش را در دریا نجات دهد، اما از کمک به‌فرزند خود درمیماند. کودک کارش به‌بیمارستان کشیده می‌شود و دکتر جیمز براون مسئول بخش فوریتهای پزشکی و طبیب معالج دخترک تصمیم می‌گیرد تا خون لازم را به‌بدن کودک تزریق کند. پدر به‌لحاظ اعتقادات فرقه‌ای‌اش (پیوریتن*) مقاومت می‌کند و اجازه نمی‌دهد، و کودک تلف می‌شود. دکتر معالج قضیه را پی می‌گیرد و کار به‌دادگاه کشیده می‌شود. در گیر و داریک دادگاه طولانی، عشق و اعتقاد در ترازو سنجیده می‌شود و با تبرئه شدن جان پل هریس، اعتقاد شاید همه‌چیزهای دیگر را درخود محو می‌کند.

"زندگی برای روت" فیلم سهل و ممتنعی است. انگیزه نمایش فیلم سطح سهل فیلم را مد نظر داشته اما بررسی سطح شاید پیچیده‌ترفیلم موضوع این یادداشت است.

فیلم دربارهٔ چیست و حرف خود را چگونه می‌زند؟

فیلم دربارهٔ سنجش نظام ارزشها است. به‌زبان دیگر، سبک و سنگین کردن معیارها و محک زدن تفوق برتری‌ها نسبت به فرو — افتادگی‌ها و یا به‌زبان ساده، اینکه چه‌چیز بر چه‌چیز دیگر ارجح است. آن چیزها کدامند؟ شماری از آنها را فهرست می‌کنیم:

وظیفه، عشق، انسانیت، وجدان، فرقه، اعتقاد، ایمان، عقیده و احساس.

صحنه‌های کشدار و بد دادگاه، بقدر کفایت با فلسفه و سفسطه و ترکیب همه اینها باهم، بظاهر آنچه را که در فهرست آمده، کاویده است. اما چون همه‌چیز را کوشیده است تا بگوید، خود تازه مشکل آفریده است. چرا که مغلق گفته و صریح حرف نزده است.

و بالاخره، راستی فیلم درباره چیست؟

آنچه در سطح اولیه جریان دارد و شاید انگیزه نمایش را موجب شده است، تخطئه کردن و پوشالی جلوه دادن اینگونه فرقه‌ها است. (و بهتر است وارد این بحث نشویم که فرقه کدام است و اعتقاد چیست و توفیر اینها با ایمان کدام است. فیلم سودای دیگری دارد.) صحنه ماقبل آخر فیلم که جان پل هریس متبرک و بظاهر آسوده از دادگاه رها می‌شود و از فشار وجدان (انسانیت و غیره) می‌خواهد که خود را بزیر اتوبوس بیاندازد تا که وسیله دکتر ناجی از مهلکه بدر می‌رود، شاید برای خیلی از تماشاگران، صحنه کلیدی فیلم باشد. سطح اولیه فیلم و انگیزه نمایش هم اتفاقا" شاید چنین می‌گوید که مثلا "آدمیزادی اسیر و دربند عقایدی موهوم می‌خواهد که با خلاصی خود (خودکشی) متنبه و رستگار شود.

صحنه آخر فیلم اما که جان پل هریس مردد و درمانده و ... در کنار ساحل می‌ماند و فیلم روی این صحنه بسته می‌شود، صحنه کلیدی و حرف فیلم است. چرا؟

جان پل هریس در بین فهرست یاد شده، فرقه را بظاهر انتخاب کرده است و به‌گذران زندگی مشغول است. همسر اختیار کرده و صاحب فرزند شده و شغلی داشته و درشهری زندگی می‌کند. حادثه‌ای بر او وارد می‌شود و قرار است که امتحان‌حسن یا سوء انتخاب خود را پس بدهد. او یک تنه علیه همه‌چیز و همه‌کس می‌جنگد تا بخود و دیگران ثابت کند که فرقه‌ای را که برگزیده، بهترین انتخابش بوده است. از سر اتفاق، رای دادگاه زمینه را طوری برایش فراهم می‌آورد که ثابت‌می‌کند او انتخاب درستی کرده است و می‌تواند آزاد باشد. اما او در نیمه راه دیگری متوقف می‌شود، چرا که بخاطر فرقه، تنها یک قربانی داده است و قانون هم که فرقه او را برسمیت می‌شناسد. لذا او بظاهر توانسته است که خود و فرقه‌اش را ثابت و تحمیل کند و دیگران هم با چنین نگرشی ستیز ندارند. حال او می‌ماند و عذاب وجدان و عاطفه و ... و فرقه‌ای که پذیرفته



شده است. برای او، کوشش و انگیزه‌ای نمی‌ماند تا فرقه خود را بسط دهد و در آن مستحیل شود و به‌اعلا درجه برسد، چرا که دوئل را در نیمه راه برده است. او اگر فرصت می‌یافت و قربانی می‌شد و دادگاه او را مقصر می‌شناخت، شاید هم عذاب وجدان کمتری می‌کشید و هم بخود می‌قبولاند که دیگران فرقه‌اش را نشناخته و نپذیرفته‌اند و از سایرین ممتاز است. این مقدار از آزادی که محیط برایش فراهم می‌کند که می‌— تواند نوعی بیاندیشد که در آن اقدام به‌هر عملی مجاز باشد، برایش از هر نوع مجازاتی سنگین‌تر است. و از اینرو صحنه پایانی فیلم درحالیکه کودک از دست داده و به‌معبود (در عالم تصورات و خیال فرقه‌ای) نرسیده و مردد و تنها در ساحل باقی می‌ماند، برایش یک شکست محسوب می‌شود.

حال می‌بینیم که حرف فیلم آنچنان هم پیچیده نیست اما مشکل از ساختار فیلم و فیلمنامه است و حرف را چگونه زدن مطرح می‌شود. جدال وظیفه و عشق و ایمان و برخوردشان باهم و درهم، در سینما موضوع تازه‌ای نبوده و نیست. اما فیلم (به‌لحاظ مثلا" صحنه‌های طولانی دادگاه) قلنبه و هضم نشده و ثقیل و عبوس و فیلسوف مابانه، می‌کوشد تا برای خود راه باز کند که موفق هم نمی‌شود. فیلم در دستهای کارآزموده‌تر و با فیلمنامه دیگری می‌توانست اثری دلپذیر باشد که نشده است، چون بهرحال در متن کار لااقل آنقدر توان بالقوه وجود داشته که نگذارد به‌هرز برود اما با دریغ چنین نشده است.

* (پیوریتن — Puritan — فرقه‌ای از پروتستانهای انگلستان که زمان الیزابت، علیه سنن مذهبی قیام کردند و طرفدار سادگی در نیایش بودند، نوعی پاکی دین.) ■

بقیه از صفحه ۳۳

صف فیلمهای...

فیلمساز سرشناس اسپانیایی نظر را جلب می‌کرد (کارگردان دیگر فیلم ، هانری کولیی است) .

از فیلمهای ضد نازی، بیشترین تعداد را کشورهای اروپای شرقی داشتند ، ولی گاه گاه آثاری مثل "مبارزه در ونیز" ساخته جان فرانکو بوسیو ، محصول کشور ایتالیا ، "فرار ژنرالها" از شوروی، "گروه گمشده" از آمریکا و "تفنگ کهنه" محصول کشور فرانسه نیز در این زمینه دیده شد .

و فیلمهایی که براساس وجود یک حیوان شکل گرفته‌اند ، مثل فیلمهای "بنجی" ، "توبی تایلر" ، "سگ" و "بوفالوی سفید" ، که شاید مستنـــد دیدنی آنتونیو کلیماتی و ماریو مورا یعنی "انسان وحشی، حیوان وحشی" را نیز بتوان در این رده جای داد .

فیلمهای روانکاوانه نیز داشتیم ، مثل "سی‌بل" و "سراب" که هردو محصول کشور آمریکا هستند .

دو فیلم سامورایی بی‌اهمیت با نامهای "عبور از رودخانه استکس" و "ده سامورایی" هم دیدیم . سه حماسه هم داشتیم با نامهای "حماسه آلپ" ، "حماسه ارل دوراند" و "حماسه کئوما" که فرسنگها از حماسه‌های واقعی فاصله داشتند .

می‌بینید که معجون غریبی است ، و نشــان دهنده این واقعیت که ، هیچ سیاست و نقطـه نظر روشنی ، نه از طرف مسئولان و نه از جانب صاحبان فیلم و سینما بر وضعیت نمایش فیلم حاکم نیست، و صرفا" خالی نماندن پرده سینماها و بسته نشدن دفترهای پخش فیلم ، دلیل اصلی نمایش همه این آثار است .

اکثر این فیلمها ، با حذف و تغییرهای بی‌شمار به‌نمایش درآمدند ، که حداقل تغییر مفهوم کلی و جزیی فیلمها و درنهایت دگرگونی کامل داستان فیلم را به‌همراه دارد . به‌عنوان نمونه‌های دست به‌نقد فیلمهای آزادیخواهان رودزیا ، برادران چروی ، و هیولای روز شاهدی بر این مدعایند . بهرحال این یک بررسی کلی بود از سینماها و فیلمهایشان در سال گذشته ، البته آثاری که به‌دلایلی جای صحبت و یادآوری داشتند ، وگرنه می‌توان به‌این مختصر دهها نام دیگر مانند دختر گمشده ، آوای سپید ، پسرک و دزد دریا ، تنها علیه ظلم ، خشم دلاوران ، در جستجوی الماس، داستان دریا ، دختر پارتیزان ، زره پوش و . . . اضافه کرد مثل این که کافی است ! زیرا این نامها تغییری در اصل موضوع – و یا اساسی‌تر بگوییم در اصل مشکل – نمی‌دهد .

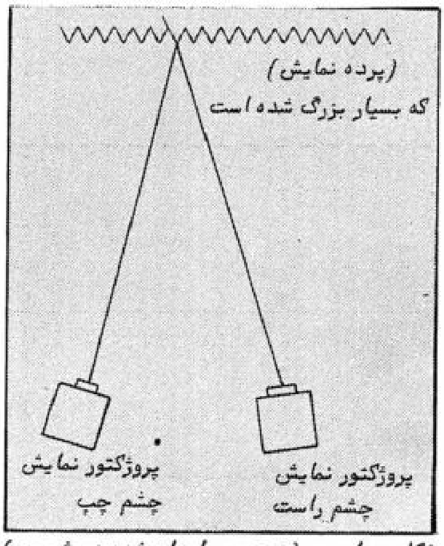
در پایان باید یادی کرد از فعالیت‌های جنبی مانند خانه فرهنگ بنیاد مستضعفان که مدتی است ، آثاری از کشورهای مختلف را در سینما قیام (سینه‌موند سابق) برای اعضای خود به‌نمایش درمی‌آورد . که دربین آن‌ها انواع فیلمها دیده می‌شود .

هم‌چنین نمایش آثاری چون "گاندی" و "ئی‌تی" در سینمای هتل استقلال ، "برخورد نزدیک از نوع سوم" در سینمای هتل آزادی ، و "راکی" و "فرودگاه ۷۷" در سینما تئاتر قصر یخ که به‌دلیل محدودیت تماشاگران آنها ، در محدوده این بحث نمی‌گنجد .

بقیه از صفحه ۶۵

مبانی سینمای...

تصویر سمت چپ را خواهد دید . در این سیستم ، مهمترین عیب ، کوششی است که بجهت طراحی پردهٔ مناسب آن صرف میشود و اینکه دقیقا" مشخص شود که از چه زاویه‌ای باید دو تصویر برروی پرده انداخته شود ، باتوجه به اینکه کیفیت خوب تصویر سه‌بعدی دراین روش تنها از محدودهٔ باریکی بنام "منطقهٔ دید" در داخل ساختمان سینما دیده خواهد شد . وجود چنیـــن محدودیتهائی است که این سیستم را برای نمایشهای مکرر غیرعملی میسازد . حتی با توجه باینکه دید کامل رنگی و بدون‌استفاده از عینک در این سیستم وجـــود دارد ، محدودیتهای دیگر بجای خود باقی‌هستند . هولوگرافی در ایـــن سیستم ، قاعـــدهٔ دوتائی بودن تصویر بنحوی نقض میشود . یعنی بدوتصویر چشم چپ و چشم راست‌نیاز



شکل چهار – (نوع سوم ابداع شده در شوروی)

هست اما راههای دیگری برای دیدن و یا چشم پوشی از آن تصاویر وجود دارد سرانجام باین نتیجه میرسیم که تصویرگیری واقعی سه‌بعدی، همین روش است . مراحل کارروش هولوگرافی نسبت به عکاسی مرسوم خیلی متفاوت است و استفاده از عدسیها وآئینه‌ها و نورلیزر بعنوان تنها منبع نور مورداستفاده را ایجاب میکند. تصویر هولوگراف بدست آمده شبیه یک عکس نیست و تصویری از موضوع برروی فیلمی ثبت نمیشود. تصویر هولوگرافیک تصویری است شبیه بآنچه که ما درآئینه از خـــود و محیط اطرافمان‌می‌بینیم . این تصویر با استفاده از عدسی شکل‌نمی‌گیرد ولی بصورت برجسته جلوه میکند و باتوجه به‌اندازهٔ آئینه می‌توانید درهمهٔ جهات نظر بیفکنید و حتی ببالا و پائین تصویر هم‌نگاه کنید . بهرحال امکان‌آنکه چنین تصویری را بتوان برروی پرده انداخت و یا منعکس کرد ویا بنحو عملی آنرا برای استفاده عموم‌بزرگتر کرد ، وجود ندارد . اندازهٔ یک تصویر هولوگراف باتوجه به اندازهٔ فیزیکی فیلم عکاسی مورد استفاده دراین روش، محدود است . به‌این معنی که برای پدیدآوردن یک عکس یک مترمربعی ، احتیاج به فیلمی با طول و عرض یک‌متر خواهیم داشت. بنابر این محدودیت بنیادی برسر فیلمهای سینمائی باتوجه به‌وسعت دامنهٔ پخش آنها کاملا" بدیهی است .

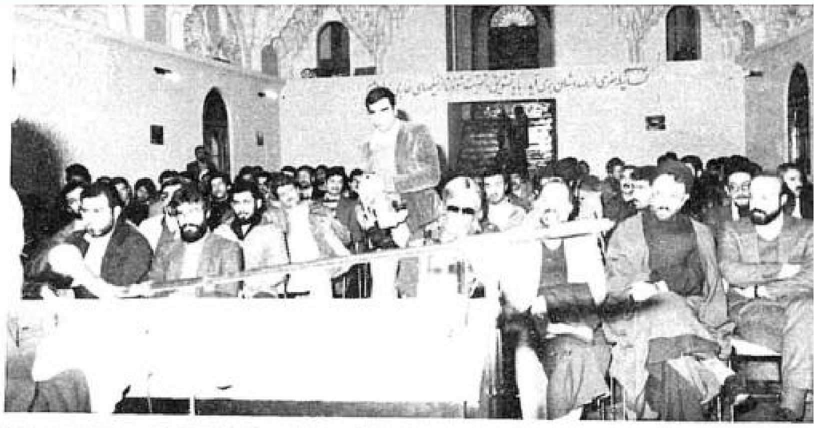
بقیه از صفحه ۴۲

پوستر، شناسنامهٔ...

که طراحی پوسترش به‌او واگذار شده ، چه می‌خواهد به‌تماشاگر بدهد . میخواهد با او جدی برخورد کند و یا ساعتی او را سرگرم کند . لحن پوستر ، رنگ ، ترکیب و شیوهٔ کار پوستر از همین‌جا پیدا می‌شود . بعدباید روانشناسی جامعه را بخوبی بشناسد . فیلم را طوری با پوسترش معرفی کند که وصلهٔ ناجوری با روحیه جامعه نشود . حساسیت‌های فرم و رنگ جامعه را بداند . بفهمد چگونه توجه را با چه رنگهایی و با چه شیوهٔ طراحی جلب کند . من شخصا" همیشه از عکس، منتهی با ترفند‌های فنی عکاسی و گرافیکی ، استفاده می‌کنم . چون مردم عکس را بهتر از نقاشی باورمی‌کنند . خود را در عکسها می‌بینند . درحالیکه مردم در ته ذهنشان نقاشی تصویرها را نوعی قلب واقعیت و بزک‌کردن و دروغ را واقعی‌جلوه دادن می‌پندارند . مردم فیلم را از روی عکس‌های داخل ویترین بیشتر حس می‌کنند تا از روی نقاشی‌های پوستر بزرگ بالای سر در آن . همه از روراستی خوششان می‌آید .

باید ایجاد تفاهم کرد . این روش را من درکارهایم همیشه بکار می‌برم . منتهی با ابزار وبیان تصویری و فنی حرفه‌ام . بنابراین در ترکیب‌بندی شکلها و رنگها و حروف و مفهوم پوسترها هرچیز را از خود واقعیت می‌گیرم و در جای مناسب با تقسیم‌بندی خوانا و واضح و بدون شلوغ‌کردن – که نگاه‌تماشاچی گیج شود – قرار می‌دهم . همه‌چیز به‌سادگی درجای خودش است . رنگها مشخص و خالص هستند . هیچ‌چیز درلابلای چیز دیگری پنهان نیست . اما چون زبان پوستر زبانی ایجازگو و خلاصه ومختصر و مفید است ، از هر چیز نشانهٔ کوچکی مطرح می‌شود . باید کم و گزیده گفته شود . مسئله فقط درحد اشاره باید بیان شود . باید فقط "ف" را گفت تا همه متوجهٔ " فرحزاد " شوند .

گشایش دومین دورهٔ مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی





دومین دوره مرکز آموزش فیلمسازی طی مراسمی با پیام مهندس میر حسین موسوی نخست وزیر و با سخنرانی حجت‌الاسلام خاتمی وزیر ارشاد اسلامی، قائم مقام و معاونین این وزارتخانه، صبح روز پانزدهم بهمن‌ماه در باغ فردوس برگزار شد. در این‌مراسم که تنی چند از مسئولان مملکتی نیز حضور داشتند، ابتدا پیام آقای نخست‌وزیر خوانده شد.

نخست وزیر در پیام خود با تشریح وضع سینما و فیلم‌سازی در قبل از انقلاب اسلامی، یادآور شده بود که فیلم‌سازی و سینما پس از انقلاب اسلامی بر روی شوره‌زار ناگزیر به‌کشت و رویش گیاه و درختان تناور و با طراوت هنر اسلامی است. نخست وزیر اضافه کرده است:

"سینمای اسلامی ایران امروزه محدود به سالن‌های سینما نیست. مساجد و تکایا، مراکز فرهنگی اسلامی و همه‌وهمه با این هنر صنعت آشتی کرده‌اند... سینماگر مسلمان ایرانی از این استعداد آماده باید بهترین بهره‌ها را ببرد و مردم جهان را نیز فراموش نکند که از اهم وظایف او در زمینه صدور فرهنگ انقلاب اسلامی فیلمسازی در سطح جهانی است... دیر و دور نیست که ما خود سینمایی مستقل داشته باشیم. بدیهی است که ضعف‌های موضوعی و تکنیکی در این تولد و رشد تا مدتی همراه فیلمسازان خواهد بود بخاطر داشته باشیم که این راه طولانی رو به‌افقی روشن دارد. آزمون و تجربه کردن با خطا همراه است دل بدهید به‌حقیقت و خداوند که همه درها گشوده می‌شوند و سختی‌ها آسان."

پس از پیام نخست وزیر، محمد علی اثنی‌عشری، سرپرست مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی شرحی از سوابق و عملکرد انجمن سینمای جوانان را بیان داشت و اعلام کرد که انجمن طی دوره فعالیت‌های خود، توانسته تعداد زیادی فیلم‌های آماتور تهیه کند، که تعدادی از آنها در فستیوال‌های گوناگون شرکت کرده‌اند. اثنی عشری افزود: "این مرکز هم‌اکنون در دو بخش فعالیت می‌کند. بخش آموزش فیلم سازی، عکاسی و فیلم سازی هشت میلیمتری و بخش دوم تولید فیلمهای هشت میلیمتری است. البته در کنار فعالیت‌های یاد شده، برگزاری جشنواره‌ها برای فیلم‌های ۸ میلیمتری به‌مناسبتهای مختلف توسط این‌مرکز صورت می‌گیرد."

پس از اثنی عشری، حجت‌الاسلام خاتمی وزیر ارشاد طی سخنانی در اهمیت سینما و نقش هنر گفت:

"سینما از اهمیت زیادی برخوردار است و این اهمیت ناشی از تفاوتی است که بین علم و هنر وجود دارد. این تفاوت، صوری، محتوائی و ماهری است و همچنین تفاوت در تعریف و کاربرد و مخاطب نیز هست، هنر می‌تواند اثرات ظریفی بر روی ذهن‌مردم جامعه داشته باشد. و بخاطر همین درخور اهمیت است. و در جامعه‌ای که در حال سازندگی است نمی‌توان از این اهمیت گذشت.

در یک اثر علمی، اندیشه در برابر نظر قرار می‌گیرد. در حالیکه در یک اثر هنری، اندیشه در برابر احساس قرار دارد. ولی کاربرد هنر بیشتر از علم است. و هنر بیشترین‌کاربرد ابزاری را دارد. دردنیای امروز هنر دراختیار قدرت مادی و برای برگردانیدن عواطف انسانها بسوی جوی است که خواست قدرتها می‌باشد. هنر اگر در اندیشه‌ای والا باشد، می‌تواند بسرعت جامعه را بسوی پیشرفتهای معنوی سوق دهد، و در صورت عکس، می‌تواند جامعه را دچار پوچی و انسان رابه‌صورت ابزاری درآورد."

در پایان این مراسم، مقامهای مسئول حاضر در جلسه، از نمایشگاه عکس هنرجویان فیلمسازی، بازدید کردند.

نئورالیسم درانجمن فرهنگی ایتالیا

*** طی یک دورهٔ سه ماهه، همراه با نمایش فیلمهای نئورئالیستی ایتالیا، کامران شیردل دربارهٔ زمینه‌های تاریخی و زیبایی شناسی نئورئالیسم سخنرانی می کند**



انجمن فرهنگی ایتالیا، یک دوره آموزش هنری را اختصاص به معرفی سینمای نئورئالیستی ایتالیا داده است. در این برنامه همزمان با نمایش آثار سینمائی برجسته این دوره، کامران شیردل در معرفی این مکتب سینمائی از دیدگاههای تاریخی و زیبائی شناسی سخن می‌گوید.

سرفصل‌های مهم موضوعات سخنرانی کامران شیردل عبارتست از: تعریف و خاستگاه نئورئالیسم، روسلینی و فیلمهای جنگ و نهضت مقاومت، فیلمهای دوران بعد از جنگ، آثار کمدی و طنز، و یسکونتی ودسیکا، گسترش نئورئالیسم، بازگشت به مبدأ نئورئالیسم، پدیده زاواتینی، نئورئالیسم و تاریخ، نئورئالیسم و معنویت، آینده و تاثیرگذاری نئورئالیسم، و...

طی این دوره آموزشی که حدود سه ماه بطول خواهد انجامید، تعدادی از فیلمهای دهه اول این دوران تاریخی سینمای ایتالیا (۱۹۵۵ — ۱۹۴۵) به نمایش در می‌آید و مورد بررسی قرار می‌گیرد که عبارتند از: واکسی، امبرتودی، طلای ناپل و سقف (ویتوریو دسیکا) — پائیزا، فرانچسکو دلقک خدا و آلمان سال صفر (روبرتو روسلینی) — زمین می‌لرزد، زیباترین، وسنسو (لوکینو ویسکونتی) — بهاراست...، داستان عشاق بینوا، دوشاهی امید، زیر آفتاب رم، رومئو و ژولیت (ریناتو کاستلانی) — رم ساعت یازده و شکار تراژیک (جوزپه دسانتیس) — راهزن (آلبرتو لاتوادا) — زندگی در صلح (لوئیچی زامپا) — پاسبان و دزد (استنو و مونیچلی) — ناپل میلیونر (ادواردو د فیلیپو) — وقایع یک عشق، خانمی بدون گلهای کاملیا (میکلانجلو

شرکت فجر ایران برگزار کرد:

سمینار روشهای عکاسی، فیلمبرداری، چاپ ولابراتوار

نخستین سمینار کاربرد روش‌های پیشرفته عکاسی و فیلمبرداری در محل شرکت فجر ایران (فوجیران سابق)، روز ۱۹ بهمن با حضور سید محسن طباطبائی سرپرست بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، علی مرادخانی سرپرست اداره کل تولید فیلم و عکس وزارت ارشاد اسلامی، نمایندگان سازمان تبلیغات اسلامی، نمایندگان مراکز تهیه و توزیع مواد شیمیایی و دستگاههای الکترونیک، سازندگان ماشین‌آلات و سایر محصولات عکاسی، اعضاء هیئت مدیره اتحادیه و تعاونی عکاسان و مدیران کارگاه‌های ظهور و چاپ گشایش یافت.

در ابتدای نخستین جلسهٔ این سمینار، سید محمد علی موسوی مدیرعامل شرکت فجر ایران ضمن برشمردن اهداف این شرکت در جهت خودکفائی و رهایی از یوغ بیگانگان گفت که شرکت فجر ایران برای نیل به‌این هدف سازندگان لوازم و ماشین‌آلات بسیار پیچیده عکاسی وفیلمبرداری را مورد حمایت قرار می‌دهد و از هیچ تلاشی درجهت یاری آنها دریغ نخواهد شد. مدیرعامل فجر ایران از همهٔ سازندگان ماشین‌آلات و ابزار عکاسی و فیلمبرداری در سراسر ایران دعوت به‌همکاری کرد. وی در مورد فروش و توزیع این محصولات گفت:

"شرکت فجر ایران در نظر دارد توزیع ماشین‌آلات و سایر فرآورده‌های عکاسی و فیلمسازی همینطور سایر فرآورده‌های ساخت ایران را بعهده بگیرد و همزمان از مصرف کنندگان، مدیران کارگاههای ظهور و چاپ در سراسر کشور خواهش می‌کنم صمیمانه از سازندگان نوپای محصولات داخلی حمایت کنند. برای این شرکت و سایر وارد کنندگان افتخاری نیست که فلان وسیله عکاسی یا فیلمبرداری را ولو اینکه بهترین باشد، از کشورهای خارج وارد کنند. باید تلاش کنیم تا سازندگان ایرانی را تقویت، و این محصولات را با کیفیت خوب در کشورمان تولید کنیم".

سپس سرپرست بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان طی سخنانی ضمن بررسی دست آوردهای انقلاب درابعاد مختلف گفت:
"نمایشگاهی که از ماشین‌آلات ظهور و چاپ ترتیب داده‌اید، مایه بسی افتخار است زیرا شما آنچه انجام داده‌اید با اتکای به‌خود و ایمان خودتان بوده است. زیرا اگر این نمایشگاه با هزینه و بودجه دولت تشکیل می‌شد، افتخاری دربرنداشت".

ناطق ضمن تاءکید بر حمایت از سازندگان داخلی ابراز امیدواری کرد که صنایع عکاسی و فیلمبرداری و لابراتواری ایران بتواند جوابگوی نیازهای داخلی باشد.

سومین سخنران، حاج محمدعلی طباطبایی سرپرست اتحادیه عکاسان بود که اعلام داشت این اتحادیه با مختصر سرمایه‌ای که دارد آماده است از صنعتگران و سازندگان وسایل عکاسی حمایت کند. سپس دکتر میراحمدی یکی از سازندگان دستگاههای عکاسی ضمن اشاره به بعضی کمبودها گفت:

"متاءسفانه ما هنوز یک کارخانه برای تولید مواد خام مانند فیلم و کاغذ نداریم. این دو قلم کالا مقدار قابل توجهی از ارز این مملکت را بخارج انتقال می‌دهد و جای آن دارد درمورد تاءسیس چنین کارخانه‌ای هرچه سریعتر اقدام شود".

وی افزود:
"به‌اعتقاد من صنایع کلیدی، به‌دلیل اهمیت سیاسی آن نباید اقتصادی و سودده باشد چون صنایعی مثل ذوب‌آهن در ابتدا ضرر می‌دهند و دولت هم این زیان را استقبال می‌کند".





سخنرانان بعدی آقای عباس کشاورز عضو اتحادیه عکاسان، محمد جواد پاکدل سردبیر مجله عکاسی مردمک، محمد اختیارالدینی عضو فعال اتحادیه، علی قلمسیاه مدیر لابراتوار آبرنگ، حسین احمدی مدیرعامل کارخانجات ای‌سی فیلم، مهندس کرمانی از شرکت سام ایران، مهندس محمدپور، مهدی شریفی سرپرست کارگاه فنی شریف، محمد هراتی از شرکت ایران‌کار اصفهان و شهراد سازنده داروهای چاپ رنگی، دربارهٔ مسائل و مشکلات خود مطالبی را مطرح کردند که آقایان افخمی از مرکز تهیه و توزیع مواد شیمیائی و فاضلی از مرکز تهیه و توزیع لوازم الکترونیکی پاسخ گفتند. نخستین جلسه سمینار با سخنرانی محمود ملکی مدیرعامل شرکت بنیاد فیلم (پارنیل سابق) پایان یافت.

سمینار به‌مدت دو روز تا ۲۰ بهمن ادامه یافت و طی آن، دست اندرکاران و مسئولان به بحث و بررسی پیرامون مسائل و مشکلات پرداختند و پیشنهادهای خود را ارائه کردند.

آنتونیونی) ـ شیخ سفید، ولگردها، کلاهبرداری (فدریکو فلینی) و ...

در این دوره همچنین اولین ساخته‌های کوتاه و مستند برخی از سینماگران ایتالیا از جمله، آنتونیونی، والریو زورلینی، دینو ریزی، لوئیجی کومنچینی و چند فیلمساز دیگر در بخش آثار کوتاه ومستندنئورئالیستی به نمایش گذاشته می‌شود.

با توجه به اهمیت شناخت پسزمینه‌های تاریخی، ادبی و سینمایی که پدیده نئورئالیسم را بوجود آوردند، دو برنامه ویژه نمایش فیلم نیز گنجانیده شده است. یکی درباره دوران صامت سینمای ایتالیا به مدت ۴/۵ ساعت و دیگری دوران قبل از نئورئالیسم است که باعث آشنائی با آثار کارگردانهایی مانند نینو مارتولیو، آلساندرو بلازتی، فرانچسکو د روبرتیس، والتر روتمان، ماریو کامرینی، فردیناند و پوجولی، گوفردو آلساندرینی و ویتوریو دسیکا خواهد شد.

ضمنا برای آگاهی بیشتر از حرکتهای آغازین قبل از نئورئالیسم، فیلمهای وسوسه (ویسکونتی) ـ چند قدم میان ابرها، تاج فولادی (بلازتی) ـ خلبانی باز می‌گردد (روسلینی) نیز بطور جداگانه و کامل به نمایش گذاشته خواهند شد.

این کلاسهای آموزشی از تاریخ ششم اسفند ماه ۶۲ آغاز شده است. در این برنامه که به گفتهٔ مسئولان این انجمن از نظر مدارک و اسناد تاکنون حتی در اروپا نیز سابقه نداشته است با همکاری صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، مرکز تجربیات سینماتوگرافی ایتالیا و سینماتک ملی ایتالیا انجام پذیرفته است.

علی مزینانی، فیلمبردار:

فیلمبردار نباید سلیقه‌اش را بر کارگردان تحمیل کند

● فیلمبردار راحت‌طلبی نیستم



■ آقای مزینانی، بعد از فیلم "رهائی" بیش از یکسال است که پشت دوربین نرفته‌اید، چرا؟

– راستش بعد از این فیلم، چهار پیشنهاد برای فیلمبرداری داشتم ولی به دلایلی ترجیح دادم برای مدتی کار نکنم. گرفتار بلاتکلیفی شده بودم، می‌خواستم بدانم وضعیت سینمای ایران چه خواهد شد و حرکت این سینما بکجا منتهی می‌شود.

■ بالاخره چطور شد که فیلمبرداری "سنگر خالی نیست" را پذیرفتید؟

– این فیلم برای من ویژگیهای خاصی داشت، چون گروهی که فیلم را می‌سازد از جوانهای حرفه‌ای و علاقمند به سینما تشکیل شده است و من نیز با توجه به فضای دوستانهٔ موجود در این جمع، فیلمبرداری این فیلم را پذیرفتم.

■ شما با فیلم "رهائی"، شیوهٔ کارتان را تغییر دادید...

– من تغییری در کار ندادم، چون من یک فیلمبردارم و برای کارگردان، پشت دوربین می‌روم، من سبکی ندارم که تغییرش داده‌باشم. این کارگردان است که تعیین می‌کند چه فیلمی و با چه زمینه‌ای می‌خواهد بسازد. هر فیلمی سبک خاصی را برای فیلمبرداری می‌پسندد. من اگر کاری انجام می‌دهم، به پیروی از فیلمنامه و فکر کارگردان است. مثلا من در دو فیلم "رهائی" ساخته صدر عاملی و "اضطراب" ساخته ساموئل خاچیکیان از پاهای بازیگر در حال حرکت فیلمبرداری کردم. ولی در مقایسه می‌بینید که نورپردازی، حرکت دوربین ولنز در این دو فیلم کاملا متفاوت است، چون فضای دو فیلم با هم فرق می‌کند. فیلمبردار وقتی کارباکارگردان را می‌پذیرد، باید تلاشش این باشد که کارش را خوب انجام بدهد و بیخودی با او کلنجار نرود و سعی نکند که سلیقهٔ خودش را بر کارگردان تحمیل کند.

■ آقای مزینانی، مگر فیلمبردار با کارگردان فیلمش کلنجار هم می‌رود؟

– راستش را بخواهید توی سینمای‌ما، بله. من فیلمبرداری را می‌شناسم که فیلم کارگردانش را خراب کرده فقط بخاطر اینکه از قیافه او خوشش نمی‌آمده است!

■ در فیلمبرداری رنگی راحت‌ترید یا سیاه و سفید؟

– من به راحت‌تر بودن کار فکر نمی‌کنم، و کسانی که با من کار کرده‌اند می‌دانند که فیلـــمبردار راحـــت‌طلبـــی نیستم. در ثانـــی فیلمبرداری رنگی و سیاه و سفید چندان فرقی نمی‌کند. کسی که فیلمبرداری سیاه و سفید را بخوبی بداند، فیلم رنگی را هم‌خوب‌می‌گیرد. البته فیلمبرداری سیاه و سفید بخاطر مشکلات نورپردازی، بیشتر کار می‌برد اما در فیلمبرداری رنگی هم مسئله "نور آبی" خیلی دست و پاگیر است. بیشتر فیلمهای رنگی که الان ساخته می‌شود، ضعف‌های تصویری دارد. فیلتر می‌خواهد. البته این ضعف‌ها در لابراتوار قابل اصلاح است، ولی نباید تمامی بار را روی دوش لابراتوار گذاشت. اگر قرار بود تصحیح رنگها در لابراتوار انجام پذیرد، فیلتر را اختراع نمی‌کردند.

■ آیا کارگردان در خوب و بد فیلمبرداری نقش دارد؟

– بدون شک بله. کارگردان مسلط، با میزانسن درست، خیلی از مسائل را حل می‌کند. من فیلمهائی که برای خاچیکیان گرفتم، اکثرا خوب بود. در حالیکه او نه نورپردازی می‌کرد، نه فیلتر جلوی لنز می‌گذاشت، نه دیافراگم تعیین می‌کرد. او زاویه‌های دوربین را خوب می‌شناخت.

بهمین نسبت کارهای یک فیلمبردار در رابطه با کارگردان فیلمش دارای افت و خیز است. چرا زرین‌دست یک فیلمش را در حد بسیار عالی فیلمبرداری می‌کند و فیلم دیگرش از نظر تصویری قابل انتقاد است؟ او با همان دوربین، همان لنز و همان دیافراگم کار کرده ولی یکبار مثلا کیمیائی صحنه را می‌سازد، بار دیگر کسی که قسمتی از بار خودش را نیز روی دوش او می‌گذارد.

■ کار کدامیک از فیلمبرداران ایرانی را می‌پسندید؟

– در سینما، کسی که چیزی درچنته‌دارد، خودش را نشان می‌دهد. بعضی‌ها می‌مانند، خیلی‌ها هم می‌روند دنبال کاری دیگر. من کار کسی را می‌پسندم که خودش را در حد کمال نداند. احساس غرور نکند که دیگر همه چیز را آموخته‌ام و کسی را قبول ندارم.

گفتگو با «محمد باقر خسروی»، کارگردان

دولت باید صنعت سینمای ایران را به‌رسمیت بشناسد

● در حال تدارک فیلمی کمدی هستم



■ آقای خسروی، فیلم "بنفشه‌زار" در چه مرحله‌ایست؟

– پروانه نمایش هم گرفته، ولی‌هنوزاندکی از مراحل فنی‌اش باقی مانده است.

■ تا چه حد از ساختن این فیلم راضی هستید؟

– طبیعی است که هر کارگردانی بطور نسبی باید از کارش راضی باشد. در سینمای ایران، نبود امکانات باعث افسردگی فیلمساز می‌شود، طوری که بعد از پایان فیلم، کارگردان متوجه می‌شود که کمبود امکانات تا چه حد به فیلمش لطمه زده است. با تمام مشکلاتی که برشمردم، به اعتقاد من، ارزش یک فیلمساز به آخرین فیلمش بستگی دارد.

■ فیلم شما دارای موضوعی ساده و در روستا اتفاق می‌افتد. شما چه‌جورامکاناتی‌می‌خواستید، که نداشتید؟

– موضوع فیلم مهم نیست. شما وقتی فیلم خام ندارید، چه می‌توانید بکنید؟ برای فیلمبرداری بنفشه‌زار به یکی از روستاهای دورافتاده نهاوند رفته بودیم، زمستان بود و راههای روستا بسته شده بود. ما برای گرفتن

یک صحنه ۷ دقیقه‌ای، فقط ۷ دقیقه فیلم خام داشتیم. گروه ۴۰ نفری ما، این را می‌دانست که اگر برای رسیدن فیلم خام صبر کند، می‌بایست یک هفته دیگر در آن شرایط بماند. ناچار شدیم تمامی صحنه را بدون تکرار حتی یک نما، فیلمبرداری کنیم. جالب اینجاست که این مشکل‌ترین صحنه فیلم هم بود. می‌بایست در این صحنه یک اسب کشته شود. اما هرچه آمپول بیهوشی به اسب تزریق می‌کردیم، قدرتش بیشتر می‌شد! هوا ابری بود و داشت غروب می‌شد. به ناچار ظرف دو ساعت فیلمبرداری را به پایان رساندیم. با این حساب متوجه می‌شوید که نبود امکانات، چگونه می‌تواند به ارزشهای بالقوه یک فیلم لطمه بزند.

■ ولی این کمبودها دلیل بر ضعف‌های فیلم نمی‌شود.

ــ حرفتان پذیرفتنی است، منهم در ابتدا گفتم، فیلمی ساخته‌ام که مطابق با آخرین درک و شعور فیلمسازی من است. امیدوارم این فیلم در چند جشنواره مطرح شرکت کند.

■ با موکول شدن تهیه فیلم "ورسک پل‌پیروزی" به سال آینده، در این فاصله چه می‌کنید؟

ــ این فیلم بالاخره ساخته خواهد شد! در این فاصله، فیلم دیگری خواهم ساخت که موضوعی کمدی دارد.

■ گویا بعد از انقلاب، فیلم کمدی در ایران ساخته نشده است.

ــ بله. بعضی از فیلمسازان فکر می‌کردند که وزارت ارشاد با ساخته شدن فیلم کمدی مخالف است، در حالی که من برای تهیه این فیلم وقتی با مسئولان صحبت کردم، بااستقبال زیادی هم روبرو شدم. اتفاقا خط و فکر اصلی قصه از آقای گل‌محمدی است. روایتی طنزگونه است از مهاجرت روستائیان به شهر.

■ در مورد بازیگران فیلم چه فکری کرده‌اید؟

ــ من معتقدم باید از چهره‌های کمدی سابق استفاده شود. برای ایفای نقش اول‌فیلم، "وحدت" را انتخاب کرده‌ام ولی هنوز برای این منظور بمن خبر نداده‌اند. به نظر من، بکارگیری این چهره‌ها از نظر اقتصادی فیلمساز کمک می‌کند.

■ شما طرح مشخصی برای کمک به سینمای ایران در نظر دارید؟

ــ دولت باید صنعت سینما را به رسمیت بشناسد. در شرایط فعلی، توی این مملکت، جز فیلمساز، همه شناسنامه حرفه‌ای و کاری دارند. ما نه کارت شناسائی داریم و نه از بیمه استفاده می‌کنیم و نه اتحادیه‌ای داریم و نه انجمنی. اگر در جایی کارت شناسایی از ما بخواهند، بگوئیم چکاره‌ایم؟ بچه‌هایمان اگر مریض شوند از کدام چتر بیمه‌ای استفاده کنیم؟ همه‌ی مشکلات آدمهای این سینما و موجودیت سینما با به رسمیت شناختن سینمای ایران از طرف دولت حل می‌شود. چون در آن صورت بانکها می‌توانند در بسیاری از طرح‌های فیلمسازی شریک شوند، وام بدهند و تولید فیلم بالا می‌رود. دیگراینکه دولت مالیات و عوارض فیلم‌های ایرانی را کم کند و در مقابل به عوارض فیلمهای خارجی اضافه کند. چرا که فیلم خارجی بهر شکل سود خودش را می‌برد، ولی فیلم ایرانی برای برگشت سرمایه‌اش باید روزشماری کند.

گفتگو با «محمد هاشم سبوکی»، تهیه کننده

فقط ۸۰۰ هزار تومان از پنج میلیون تومان سرمایه‌ام برگشته است



■ آقای سبوکی، چطور شد که تصمیم به تهیه فیلم گرفتید؟

بعد ازانقلاب یک تعاونی درست کردیم با این امید که سالی چهارفیلم بسازیم. چند فیلمنامه هم به وزارت ارشاد فرستادیم، که هشت فیلمنامه‌ردشد. فکر کردیم برای تقویت مالی این تعاونی، چند فیلم خارجی هم بخریم. چهار فیلم خریدیم که متاسفانه این فیلم‌ها توقیف شد و از این‌بابت سه‌میلیون تومان ضرر کردیم. یکی از این فیلم‌ها "فرزندان سانچز" بود. با وجود این، کار را شروع کردیم و فیلم "عبور از میدان مین" جلوی دوربین رفت و به‌نمایش درآمد.

■ از فروش آن راضی هستید؟

ــ راستش را بخواهید، خیر... البته "عبور از میدان مین" به‌نسبت از چند فیلمی که اخیرا" به‌نمایش درآمد، فروش بیشتری کرد، ولی از کمیسیون اکران به‌چند علت گلایه دارم. اول اینکه فیلم را در هفته سوم با فروش خوب برداشتند، درحالی که نمایش این فیلم بخاطر حمایت از تولید داخلی می‌بایست‌ادامه پیدا می‌کرد. به‌علاوه یک گروه قابل سینمایی برای نمایش دراختیار فیلم نگذاشتند، و بیشتر سینماهای خوب به‌نمایش فیلم "نگاه شیطانی" اختصاص داشت.

از همه بدتر اینکه زمان نمایش فیلم‌مشخص نبود که بتوانیم به موقع برای آن تبلیغ کنیم، و حتی فرصت تهیه کپی برای سینماها نبود، البته هدف کمیسیون اکران قابل‌ستایش است، چون دست‌کارتل‌های سینمایی را کوتاه کرده است. اما کمیسیون بایستی برای مشکلات موجود نیز راه‌حل‌هایی بیندیشد و کاری کند که تولید داخلی فدای فیلم وارداتی نشود. برای مثال من برای نمایش فیلم در سینما فلسطین ۲۸ هزار تومان پول موتورسوار پرداختم، درحالیکه سهم من بابت نمایش فیلم در این سینما ۲۱ هزارتومان بوده است.

■ این فیلم چقدر خرج برداشته است؟

ــ این فیلم تا زمان نمایش پنج میلیون تومان خرج برداشت و پولی که از نمایش آن درسینماهای تهران بدستم رسید، حدود هشتصد هزارتومان می‌شود. من قصد داشتم تهیه سه فیلم دیگر را نیز شروع کنم، ولی بخاطر این مسائل متوقف شده است.

■ یعنی قصد دارید دیگر فیلمی تهیه‌نکنید؟

ــ چنین قصدی ندارم، اما این فیلم با آن که سرمایه‌اش برنگشته و آنچه دستمان را گرفته جوابگوی موادخام فیلم هم نمی‌شود، ولی بخاطر شوق و علاقه، به‌ناچار کار دیگری را شروع می‌کنم. من اگر قصد تجارت داشتم، می‌رفتم با پولی که خرج تهیه فیلم شد، چهار فیلم خارجی پروانه‌دار شبیه "نگاه شیطانی" می‌خریدم. یا اصلا" هزار جور کارسودآور دیگر، مثل خرید و فروش ماشین می‌کردم.

■ بهرحال فکر می‌کنید هزینه تهیه فیلمتان ازنمایش شهرستانها برگردد؟

ــ دوسال... شاید هم بیشتر. تازه معلوم‌هم نیست که همه‌ی سرمایه‌اش برگردد.

■ به‌چه علت هزینه‌های فیلم "عبور از میدان مین" تا این‌حد بالا رفت؟

ــ جوابش خیلی ساده است. در شرایط فعلی بخاطر هزینه‌های کمرشکن ــ فیلم‌خام، اجاره وسائل و مخارج فنی ــ فیلم‌ها بالای سه میلیون تومان خرج برمی‌دارد. اما این فیلم بخاطر صحنه‌های جنگی، خرج بیشتری روی دستمان گذاشت. ما بخاطر صحنه‌های جنگ واستفاده از امکانات نظامی طی دو روز فیلمبرداری، مبلغ دویست هزار تومان به‌ارتش پرداخت کردیم. البته این غیر از غرامتی است که بابت شکسته‌شدن بی‌سیم، یا گم‌شدن قاشق و چنگال و هزار مسئله دیگر باید می‌پرداختیم. این هزینه‌ها را نبایستی از فیلمساز بگیرند. در شرایطی که گفته می‌شود مسئله‌اصلی جنگ است، باید تا حد امکان به‌تولید فیلم جنگی کمک شود.

حرف من، حرف همه‌ی تهیه‌کنندگان است. از دولت می‌خواهم فیلمسازان ایرانی را بیشتر حمایت کند. یک وضعی یا قانونی ایجاد کنند که فیلمسازانی که پروانه گرفته‌اند فیلمهایشان را بشکل پایاپای با کشورهای خارجی مبادله کنند تا برای خرید فیلم خارجی، ارز از کشور خارج نشود. یا شکل‌های دیگر حمایت. این‌طور نباشد که فلان فیلم خارجی که برای چندمین‌بار روی پرده سینماها می‌آید قیمت بلیطش و میزان عوارض ومالیاتش همان باشد که یک فیلم ایرانی. امیدوارم شهرداری عوارض سنگین ۲۰ درصد را از گرده فیلم‌ها بردارد، و خلاصه کمی دلسوزانه‌تر به‌سینما توجه شود.



نوشته‌های سینمایی در سال ۶۲

خسرو دهقان

مقدمه

نوشته‌ی سینمائی در سالی که گذشت کم‌بارتر از سال پیش نبود. برای نمونه از ۱۱ شماره مجله فیلم ۸ شماره‌اش محصول سال ۶۲ است و مجله‌هائی که قرار است به رشته‌ای خاص بپردازند، از سینما غافل نبوده‌اند. مجله باغبان و کاشانه دو نمونه بارز اینگونه مطبوعات است.

کسانی که آشنائی مختصر و اولیه‌ای با مقوله چاپ و کتاب و مطبوعات و لیتوگرافی و کاغذ و ... دارند، بخوبی می‌دانند و حتی تجربه کرده‌اند که کارنوشتن و ترجمه و چاپ و نشر، قطعا در آخر فهرست کاسبی‌های روزگار جای می‌گیرد. از اینرو شایسته است که ارزش اینگونه خدمت و کار فرهنگی در جای خود قرار گیرد. تمام همکاران ودست‌اندرکاران و آشنایان و غیر آشنایان نیک بدانند که "نوشته" بر باد نخواهد رفت و راه راهیان طریقت فرهنگ زیر قدم‌های استوار و مصمم درنوردیده خواهد شد و اجر این کوشش‌ها بدون شاید هیچ چشمداشت مادی و غیره، خود انگیزه تلاش بعدی خواهد بود.

نقدها را کمی بیش از خرده‌گیری تلقی کنیم و بگذاریم زمینه نقادی در فرهنگ سینمائی راه باز کند و بپذیریم که سخت کوش و بادقت و وسواس بیشتری عمل کنیم و بپذیریم که اصلا کاری را در بوته نقد گذاردن خود نوعی ارج نهادن به محصول است و تحمل کنیم جواب کاری را که انجام داده‌ایم و قبول کنیم که مصنوع دست بشر بهر حال خالی از ایراد و ابهام و اشکال نخواهد بود.

نوشته‌های سینمایی را یک بخش عمده که شامل مروری بر اوضاع و احوال و ملاحظاتی درباره نوشته‌های سینمایی است به پیش می‌بریم و در آخر موخره‌ای داریم با مفهومی نزدیک به برنامه‌ریزی برای آینده و می‌کوشیم که وعده‌ها را وفا گوئیم.

مرور

این بخش را در فصل‌های زیر سازمان می‌دهیم و هر کدام را به تناسب پی می‌گیریم. فصل‌ها خود به تقسیمات ریز و ریزتری تقسیم می‌شود تا که کار بررسی بصورت فراگیر با نظم خاصی به پیش رود:

کتاب ـ مطبوعات ـ جنگ ـ استان و شهرستان و روستا (غیر تهران) ـ جشنواره و متفرقه

کتاب

کتابهای چاپ و نشر یافته بر چند گروه تقسیم می شود. قبل‌ازورود به هرنوع تقسیم بندی، ابتدا سیری اجمالی در آمار کتاب ضروری است.

آمار نشان می‌دهد که ۹ کتاب در ارتباط مستقیم با سینما تالیف شده است. تالیف طیفی را چون نوشته، تحقیق، اقتباس، تحلیل و فیلمنامه نویسی را در بر می‌گیرد. تعداد کتابهای‌ترجمه‌شده سه عدد است. البته‌قابل‌توضیح است که به موارد ترکیبی مثلا نوشته و ترجمه هم بر می‌خوریم که شمارش اندک است. در میان کتابهای از طبع درآمده سه نام بیژن خرسند، بهرام ری‌پور و پرویز نوری (بعنوان مولف و مترجم) که از سینمائی نویس‌های قدیمی‌اند، توجه را جلب می‌کند، نامهای جدید چیزی در حدود سه نفر است.

این یادآوری هم لازم است که تاریخ انتشار کتابها ملاک بررسی قرار گرفته است، چرا که تاریخ مندرج در شناسنامه پاره‌ای از کتابها به سالهای قبل بر می‌گردد. و حال گروه کتابهای چاپ و نشر یافته:

الف ـ این قسمت شامل کتابهائی می شود که فیلم و سینما اغلب زمینه‌ساز کتاب قرار گرفته است. آماری از اینگونه کتابها در دست نیست. کنترل و ارائه آماری دقیق از اینگونه کتابها به برنامه‌ریزی سال آینده واگذار می‌شود. بهترین نمونه این چنین کاری "درسواوزالا" است. اگر فیلمی در کار نبود ترجمه‌ای اولا از رمان معنی پیدا نمی‌کرد و ثانیا ناشری داوطلب سرمایه‌گذاری نمی‌شد. برای بهتر مشخص شدن این رشته از کار به چند نمونه توجه کنیم:

جنگ ستارگان ـ برخورد نزدیک از نوع سوم (معرفی شده در شماره۶ مجله فیلم) ـ آنها به اسبها شلیک می‌کنند (معرفی شده در شماره۵) ـ سیبریائی.

ب ـ دسته دیگر کتابهائی است که براساس آن مثلا رمان بخصوص و یا طرح قصه و غیره، زمینه شکل‌گیری فیلمنامه‌ای فراهم و فیلمی بر آن اساس ساخته شده است. تعداد اینگونه کتابها کم نیست. نمونه: یک گل برای همه (بر اساس زندگی هلن کلر)، کارهای امیل زولا.

ج ـ ادبیات کودکان و نوجوانان: در زمینه کارهایی چون زورو و سیندرلا و قصه‌های لافونتن و ... کتاب تازه و تجدید چاپ شده داشته‌ایم. این نوع کارها عمدتا پسزمینه سینما را بطور حتم داشته و دارد. در مجله سروش حتی سلسله مقاله‌هائی در مزیت برخی از اینگونه ادبیات کودکان و نوجوانان هم دیده‌ایم. بازار اینگونه کار ادبی ـ سینمائی، بهرحال بی‌رونق نبوده است.

د ـ فیلمنامه: سه فیلمنامه در سال ۶۲ داشته‌ایم:

حقایق درباره لیلا دختر ادریس، از بهرام بیضایی ـ جای پای آهو از رضا علامه‌زاده (معرفی شده در شماره ۱۰) و خوشبختی آقای ایزدی از ابراهیم مکی

هـ ـ کتابهای تکنیکی: سه‌کتاب درباره شگرد (تکنیک) سینما داشته‌ایم. کتابهای تکنیکی به لحاظ ضرورت زمانه و گرایش‌ولزوم به‌تجربه‌گرایی و دوری کردن از سرمایه و سرمایه‌دار و بهرحال حقانیت بخشیدن به تعبیری از خودکفایی (لااقل فنی) رونق چشمگیری داشته‌است. اما قبول این حقیقت کتمان ناپذیر است که اگر یاد بگیریم که چگونه باید فیلم ساخته شود، فی‌نفسه خود هیچ چیز بدی نیست. فهرست کتابهای تکنیکی بشرح زیر است:

۱ ـ راهنمای‌فیلمسازی، نوشته سامنر گلیمچر و وارن جانسون، ترجمه بهرام ری‌پور (معرفی شده در شماره ۱۰)

۲ ـ اصول تدوین فیلم، تالیف جان بردر، ترجمه پرویز نوری (معرفی شده در شماره ۱۰)

۳ ـ تکنیک فیلمبرداری (روش فیلمسازی ساده) ـ جلد اول، نوشته حجت‌الله سیفی (معرفی‌شده در شماره ۶).

و ـ در زمینه کار مرجعی، مهمترین کتاب تمامی دوران چاپ و نشر کتاب سینمائی بزبان فارسی را داشته‌ایم. دائره‌المعارف سینمائی بیژن خرسند، بالاخره و بعد از سالها کوشش مولف و انتظار طالبین به بازار عرضه شد. و برغم تمام اماها نخستین گام در این عرصه است. (معرفی و نقدشده در شماره‌های ۴ و ۹)

ز ـ کتاب "سیر تحولی سینما"، کتابی است که از دیدگاه نویسنده‌اش جان هاوارد لاوسن به تاریخ سینما پرداخته است، این کتاب را انتشارات آگاه با ترجمه محسن یلفانی به بازار کتاب ارائه داده است. (معرفی شده در شماره۴)

ح ـ "فاشیسم در سینما" نخستین تجربه شهاب‌الدین عادل در عینیت بخشیدن به ترکیب کردن نوشته و ترجمه و اقتباس و تالیف بود که امسال فرصت عرصه اینگونه محصول را به ایشان داد. (نقدشده در شماره ۸).

ط ـ چهارمین جلد تاریخ اجتماعی هنر نوشته آرنولد هاوزر به ترجمه امین مؤید منتشر شد. فصلی به عصر فیلم در کتاب اختصاص یافته است، که علاقمندان به نوشته‌های سینمائی آنرا از مدنظر دور نخواهند داشت.

ی ـ دررشته کتابهای‌کنکوری مجموعه "اطلاعات هنری" را داشتیم که فصلی از آن به سینما اختصاص داشت (معرفی شده در شماره ۹)

ک ـ و بالاخره، در زمینه عکاسی کتابهائی چاپ و نشر یافته است که عمده‌ترین آن عکاسی ۳۵ میلیمتری نام دارد و انتشارات روزبهان آن را نشر داد. مولفین و مترجمین کتاب بابک سهیلی و خسرو دلخواه‌اند.

مطبوعات

در فصل مطبوعات به روزنامه‌ها و مجله‌ها جداگانه می‌رسیم :

اول : روزنامه‌ها

الف — روزنامه اطلاعات مقام اول را از آن خود کرد. این روزنامه بطور منظم، هفته‌ای یک صفحه را به هنر اختصاص می‌داد که اغلب بخشی از این صفحه و گاهی تمام آن در مورد سینما بود. نقد فیلم، گفتگو، خبر و مقاله، مطالب سینمائی صفحه هنری اطلاعات را تشکیل می‌داد. به عنوان یک نمونه مشخص، "سینمای آمریکا، سینمای تکبر و تحقیر" نوشته مهدی کلهر حداقل ۱۴ شماره صفحه هنری را زیر پوشش خود قرار داد.

ب — کیهان در مقام دوم جای گرفت. مطالب سینمائی این روزنامه گاه به گاه در صفحه صدای بال اندیشیدن و اغلب در صفحه‌ای زیر عنوان "هنر روز" بود. مطالب به نقد فیلم، خبر و مقاله اختصاص داشت. دو گزارش مفصل یک صفحه‌ای از جشنواره وحدت چشمگیرترین مطلب سینمایی این روزنامه در سالی که گذشت، بود.

ج — جمهوری اسلامی در مقام بعد ظاهر شد. نمونه: نقد فیلمهای قرنطینه و رهایی

د — صبح آزادگان هم گاهی مطلب سینمائی داشت. نمونه: نقد فیلم "حصار".

ح — هرچهار روزنامه به مناسبت‌های مختلف ویژه‌نامه هم داشته‌اند. کیهان در ویژه‌نامه‌ئی که به مناسبت دهه فجر انتشار داد، نوشته سینمائی‌اش به نسبت سایر ویژه‌نامه‌ها وضعیت بهتری داشته است. دومین جشنواره فیلم فجر زمینه‌ساز این توجه بوده است. نمونه: نگاهی به فیلم کارتونی تبر — معرفی و نقد فیلم کوتاه شهر برجها — نقد دیار عاشقان.

ط — در دیگر روزنامه‌های پایتخت (مثلا بورس، شایسته، نهیب آزادی و فروغ آزادی و راه‌مجاهد به مطلبی در رابطه مستقیم با سینما برنخوردیم.

ی — روزنامه رسمی جمهوری اسلامی (چاپ وزارت دادگستری) که جنبه قانونی و الزامی دارد و به ثبت تصمیمات قانونی مجلس و وضعیت حقوقی شرکتها و ... می‌پردازد از دیدگاهی قطعا مطلبی سینمائی داشته است. مثلا آگهی ثبت و یا تغییرات شرکتی که کار فیلم و سینما می‌کرده است و یا تاسیس و انحلال و تصفیه شرکتی که کارهای فنی سینمائی می‌کرده است در آن چاپ شده‌است. و یا نمونه‌ای زنده: احضاریه و اقامه دعوی از سازمان گسترش صنایع سینمائی سابق

اما تا کجا به خواننده مطلب حاضر مربوط باشد، این خود مورد سوال است. برای راقم این سطور خالی از لطف نبوده و نیست.

ک — دو روزنامه انگلیسی زبان "تهران تایمز" و "کیهان انگلیسی" دور و ور سینما نچرخیده‌اند. از روزنامه آلیک (مخصوص ارامنه) بی اطلاع هستیم. روزنامه‌های عربی زبان چاپ ایران را پی نگرفتیم.

دوم : مجله‌ها

سینما در مجله‌ها وضعیتی متفاوت دارد. برخی صفحاتی را به سینما و شماری صفحه‌ای را و معدودی لااقل یک ستون را به سینما اختصاص می‌دهند. اما تعداد زیادتری حتی کلمه‌ای را وقف سینما نمی‌کنند. برغم اینکه در اغلب قریب به اتفاق آنها صفحه هنری وجود دارد. نویسندگان جوراجور مطالب سینمائی را می‌نویسند که در بیشتر موارد امضاء ندارد. مرجع مطالب ترجمه شده ذکر نمی‌شود که بهرحال، دشواریها و مصائب الوان برای خواننده باقی می‌ماند. تقسیم بندی سازمان یافته ریزتری بدین صورت می‌تواند پیشنهاد شود :



الف — تنها مجله‌ای که بطور جدی و پی‌گیر به فیلم و سینما پرداخت، مجله فیلم بود. مجله تصویر که در اوایل انقلاب گاه به گاه منتشر می‌شد (آخرین شماره‌اش متعلق به نوروز ۶۱ است.) و امسال بدل به جنگ (گاهنامه) شد که در جای خود صحبتی از آن خواهد آمد.

ب — سروش بیش از دیگران به فیلم و سینما پرداخت. نمونه:

نقد فیلم، کارگردانی تلویزیون، گزارش از جشنواره فیلم فجر، بحثی پیرامون رسانه‌ها (وسائل ارتباط جمعی)، سینما بعنوان مهمترین وسیله‌ارتباط‌جمعی — عکاسی — فیلمنامه — انیمیشن — هنرپیشگی و کارگردانی غیرحرفه‌ای، معرفی مجموعه‌های تلویزیونی (مثلا، مدرسه موشها و محله بروبیا)، و خبر و گفتگو

ج — اطلاعات هفتگی در مقام بعد جای می‌گیرد. هر هفته مطلب سینمائی داشت و حتی بیش از یک صفحه. نمونه: نقد فیلم‌های اکران عمومی و بیشتر تلویزیون — سلسله مقاله‌های دنباله‌دار (مثلا سینمای مستند) — گزارش جشنواره فیلم فجر، خبر و ... در گروه اطلاعات، مجله جوانان امروز هم گاه به گاه با سینما دست و پنجه نرم می‌کرد. خبر و عکس و شرحی را در اختیار سینما می‌گذاشت. اما همین مجله در گذشته نه چندان دور امکانات بیشتری را به سینما می‌داد. دلیل این رکود کار بر ما روشن نیست.

د — تا بهنگام تنظیم این گزارش یک شماره از مجله باغبان (که حاوی مطلب سینمائی است) بدستمان رسیده است. این مجله قرار است که در زمینه کشاورزی مطلب داشته باشد، اما خوشبختانه از شماره ۴۱ دی‌ماه به سینما رسیده است. سوال این است که اگر قرار باشد باغبان به سینما روی خوشی نشان دهد، کشاورز چرا حتی کلمه‌ای در باب سینما ندارد و از زراعت دست بر نمی‌دارد. جواب شاید ناگفتنی است.

هـ — در گروه مجله‌های آوای هامون، علمی و ایمنی و بهداشت محیط زیست و دانستنیها، مجله علمی و ایمنی و بهداشت محیط زیست مطلب سینمائی بیشتری داشته است وجود جمشید ارجمند و هوشنگ حسامی که از سینمائی نویسان قدیمی‌اند بانی این توجه‌بوده‌است. در سر مقاله شماره ۱۹ وعده کرد که به دلایلی، سینما را به نشریات تخصصی وا می‌گذارد. اما ویروس از تن آلودگان رخت بر نمی‌بندد چنانکه در صفحه سرگرمی یکی از شماره‌های اخیر عکسی از مثلا دیوید نیون است که اگر حدس زدید که این شخص کیست؟ سینما، محیط‌زیست را همچنان آلوده نگه داشته است. به ذکر نمونه‌هایی از مطلب سینمایی یک شماره از مجله ایمنی و بهداشت محیط‌زیست در طول سالی که گذشت اشاره می‌کنیم :

گفتگوئی با لیندسی آندرسون فیلمساز انگلیسی و گراهام‌گرین رمان‌نویس و فیلمنامه‌نویس تحت‌عنوان سینما از دید بزرگان سینما و چگونه فیلم بسازیم — پوسترهای‌عظیم سینمایی در ایستگاه راه‌آهن پاریس و کوتاه ... از جهان سینما آوای هامون از طریق مثلا یاد فنی‌زاده کردن سینما را ذخیره نگه داشته است. جدولهای سینمائی داشته و عکس از نام آوران سینما را در داخل و یا حاشیه جدول چاپ کرده است. دانستنیها، دانستنی‌های بیشماری را برای عرصه به بازار دارد که سینما در آن دانسته‌ها محلی از اعراب ندارد.

و — در گروه مجله‌های فکاهی و شوخی، فکاهیون

و شیپور و کارتون را داریم . هر کدام بفراخور دل و دماغ گاهی با سینما شوخی می‌کنند . نمونه: در صفحه ۵ ستون فیلم‌ها وسینماهای شماره ۱۲ مجله شیپور می‌خوانیم : "سینما جهنم • فیلم (مرد دوزنه) تمام زد و خورد محصول ازدواج مجدد، بکارگردانی مادرزن و مادر شوهر!"

" ــ در گروه مجله‌های جدولی ، کتیبه ، دنیای جدول و ممتاز را داریم . در لابلای مطالب سرگرم کننده و جدول، اسمی از فیلم و سینما آمده است که هیچوقت جدی نبوده و نخواهد بود . و در گروه ورزشی‌ها (کیهان ورزشی و دنیای ورزش و ورزش و کاریکاتور) مطلبی در ارتباط با سینما نیافتیم .

ح ــ در گروه مجله کودکان و نوجوانان ، کیهان بچه‌ها، آینده‌سازان ، امید انقلاب و نهال انقلاب را داریم . بجز تنها یک مورد در مجله کیهان بچه‌ها ، این گروه از مجله‌ها مطلبی در باب سینما نداشته‌اند .

ط ــ در گروه مجله‌های تخصصی و خاص، صنعت حمل و نقل، الکترونیک، آینده، نشر دانش، ماشین، دانشمند، دانشگاه انقلاب، علم و زندگی و جوشکاری و صنعت را داریم ، به تنها یک مورد در باب سینما در مجله الکترونیک برخوردیم ، با عنوان "سینمای هولوگرافیک".

ی ــ در گروه مجله‌های خانواده‌ای، کاشانه خانواده و زن روز قابل ذکراند. زن روز با سینما کاری نداشت اما مجله "خانواده" (نشریه ارتش جمهوری اسلامی ایران) که گاه به گاه بر روی بساط روزنامه فروشها هم دیده می‌شد، مطلبی دنباله‌دار داشت بنام استعمار و سینما نوشته سیروس تسلیمی. کاشانه هم صفحاتی را در زمینه خبر و عکس و . . . به سینما اختصاص داده است .

ک ــ بنیادها و نهادها و ارگان‌ها و . . . هر کدام جداگانه و مستقل از یکدیگر مجله منتشر کردند . سینما بهر دلیل فرصت نیافت تا در آنها بطور جدی راه پیدا کند . در حالیکه تقریبا تمامی آنها صفحه هنری داشته و دارند . ذکر نام آن مجله‌ها برای شما خوانندگان حتما بی‌فایده نخواهد بود چرا که لااقل حافظه شفاهی خود را با مطلب کتبی موجود محک می‌زنید :

اعتصام ، مسائل، شاهد، جهاد، صف، مرزداران، پیام انقلاب و بنیاد. بنیاد تنها مورد استثنا است که مطلب سینمائی داشته است و بطور نمونه می‌توان از نقد فیلم پرونده در آن یاد کرد .

ل ــ مشکل است که آدم نشریه‌های چیستا و وارلیق و فروهر و بازار روز را در کدام گروه تقسیم بندی قرار دهد . اینها گاهنامه‌اند یا مجله که مرتب انتشار می‌یابند؟ در چیستا و وارلیق و فروهر ما از سینما چیزی بخاطر نمی‌آورم. اما بازار روز که نشریه‌ای تبلیغاتی است و برای عرصه خدمت و کالا است، در حد کارکرد خود آگهی که با سینما محشور است را داشته است .

م ــ مجله عکسنامه مردمک که در باب عکاسی است به انتشار و حیات ادامه نداد. توجه به عکس و فن عکاسی، مشتریان کمی ندارد . قرار است که در سال آینده مردمک به عرصه باز گردد .

ن ــ در گروه مجله‌های غیر فارسی داخلی می‌توانیم از الشهید ، المهدی، الجهاد وسروش عربی نام ببریم، که با سینما کاری نداشته‌اند .

جُنگ‌ها

در این فصل به جنگ‌ها (از همه نوع) و گاهنامه‌ها و . . . می‌رسیم :

الف ــ قاموس: سه شماره از چهار شماره جنگ قاموس محصول امسال است . سینما در قاموس از قلم نیفتاده است . اهم موضوعاتی که قاموس در این‌سه‌شماره به‌آن پرداخته‌است بدین قرار است : سینمای سیاهان ــ نقد سهراب هادی بر فیلم صدای صحرا ــ شناسنامه فیلم کیلومتر ۵ ــ سینما در ایران نوشته م.ی ــ مقاله‌یی از سید محمد بهشتی بنام نکته ــ سینمای سیاسی یا سیاست زدگی در سینما؟ ــ سینمای چین، یک بن‌بست دیگر در سینمای کمونیستی .

ب ــ سوره: پنجمین شماره‌ٔ جنگ سوره، مطالبی در باب سینما بخصوص دیدگاهی از سینمای اسلامی را ارائه کرده است . (معرفی شده در شماره ۸)

ج ــ فصلنامه هنر: سه شماره از چهار شماره فصلنامه هنر به امسال اختصاص دارد . مطالب سینمائی این‌سه شماره باین صورت است :

مروری بر سینمای الجزایر، نویدی بر ظهور نسل جدیدی از فیلمسازان مسلمان (گفتگو) ــ چرا بدون اسلحه و فقط با دوربین اینجا هستید (میز گرد) ، در آفریقا سینما باید مدرسه باشد، نوواقع‌گرائی در سینمای بعد از جنگ ایتالیا. (شماره۴ این فصلنامه در شماره ۸ معرفی شده است) .

د ــ سینما و رئالیسم ــ در بهار امسال سینما و رئالیسم بدنبال پیام سینما (فرآورده سال ۱۳۶۰)، که هر دو توسط امید روشن ضمیر گردآوری شده است نشر یافت. (معرفی و نقد شده در شماره‌های ۴ و ۷)

هـ ــ جنگ سیروس قهرمانی نام "سینما" را برخود دارد و در گرماگرم تابستان به بازار آمد. کار دنباله همان مجله تصویر است . سیروس قهرمانی می‌تواند در هر شرائط و بهر صورت نوشته‌هائی را بهم زنجیر کند و به زیور طبع بیاراید (معرفی شده در شماره ۵) .

و ــ گاهنامه‌هائی داشته‌ایم چون تلخ، پیام، موزه و . . . . هیچکدام مطلبی در باب سینما نداشته‌اند . هرچند در کنار مثلا اسم تلخ و روی جلد می‌خوانیم که مجله قرار است دربارهٔ هنرهای معاصر باشد . سینما هنوز معاصر نشده است؟

خارج از تهران

در گوشه وکنار و در دور و نزدیک ولایات، حتما رویداد سینمائی (غیر اکران عمومی) وجود داشته است . هر رویداد سینمائی با خود نوشته‌ای را بهمراه می‌آورد . مناسبت‌های گوناگون در سطح مملکت تاثیری جانبی بر کار سینما گذارده و یا خواهد گذاشت . امکانات فعلی ما برای عرصه نوشته‌های سینمائی استان‌ها و شهرستان‌ها و روستاها چیزی در حدود صفر است . **سال دیگر با همیاری خوانندگان پی جو و علاقمند غیر تهرانی ، خدمت فرهنگی مناسب را ارائه خواهیم کرد .**

جشنواره

الف ــ هفته جنگ : هفته جنگ، سینما را از یاد نبرد . ستاد تبلیغات جنگ از طریق کمیته برگزاری مراسم سومین سالگرد جنگ تحمیلی، هفته فیلمهای جنگ تحمیلی را بمناسبت سومین سالگرد جنگ تحمیلی در سینما آزادی از ۳۱ شهریور الی ۶ مهر ۱۳۶۲ برگزار کرد . کمیته بهمین مناسبت بولتنی را در ۵۰ صفحه منتشر کرد که کل رویداد را در آن ضبط کرد . بولتن حاوی مطالب زیر است :

مقدمه ــ فیلمهای داستانی، کوتاه و بلند ــ فیلمهای مستند، کوتاه و بلند ــ فیلمسازان و گزارشگران شهید در جنگ تحمیلی (صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، ستاد تبلیغات جنگ، جهاد سازندگی) .

ب ــ وحدت: بمناسبت "هفته وحدت"، جشنواره فیلم وحدت توسط بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آذربایجان شرقی، از ۲۶ آذر تا اول دی‌ماه در شهر تبریز برگزار شد . در این جشنواره بولتنی چند صفحه‌ای منتشر شد که مطالب زیادی را دربر نگرفته است .

ج ــ فجر: اولین جشنواره فیلم فجر با همکاری اداره کل تحقیقات و روابط سینمائی وزارت ارشاد اسلامی و بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، به صورت یک جشنواره داخلی از ۱۲ تا ۲۲ بهمن امسال در تهران برگزار شد . جشنواره در دو بخش سینمای حرفه‌ای و آماتور برپا شد و در هر دو بخش به فیلمهای برگزیده، جوایزی به صورت نقدی و لوحه‌های یادبود داده شد .

جشنواره هشت خبرنامه روزانه داشته و دو نشریه در آغاز و انجام منتشر کرده است، که حاوی مطالب زیر است :

سرمقاله، معرفی هیئت داوران، گفتگو با مقامات وزارت ارشاد اسلامی و فیلمسازان و تهیه‌کنندگان و فیلمسازان شهرستانی و سینماگران آماتور، آئین‌نامه دومین جشنواره فیلم فجر، فیلمهای بخش آماتور، معرفی فیلمهای مسابقه و سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی، آمار فستیوال اول، خبر و نظر و . . . ، گزارش، تماشاگران و جشنواره، برنامه جشنواره، نظرات مردم، تاریخچه سینمای ایران از آغاز تا . . .

متفرقه

در تهران بزرگ اتفاقات گاه حتی مهمی می‌افتد که علاقمندان، از آن بی‌خبر می‌مانند . نشریه‌ای لازم است تا هرگونه حادثه فرهنگی و ورزشی و سیاسی و اجتماعی را بصورتی در آن منعکس کند . تا تحقق چنین آرمانی، به سهم خود و در محدوده عملکرد و وظیفه، این مهم را از نظر دور نمی‌داریم . رویدادهائی که در سینمای نوشتاری امکان انعکاس می‌یابد و در سازمان‌بندی‌های فوق جا نگرفته را از زیر چشم می‌گذرانیم . خوشحال خواهیم شد که در برخورد با چنین مواردی، ما را هم در جریان قرار دهید تا در معرفی آنها به علاقمندان سهمی داشته باشیم .

الف ــ جزوه‌ای پانزده‌صفحه‌ای منتشر شد بنام آپارات سینما (اصول و طرز کار با آن) . (معرفی‌شده در شماره ۱۰)



ب ــ جزوه‌ای شش‌صفحه‌ای بصورت زیراکس در تیراژ بسیار محدود تکثیر و فروخته شد که نقدی است درباره فیلم آپاراجیتو (ساتیا جیت‌رای) و امضاء "ا ــ بارش" را دارد. کوششی که بهرحال مغتنم است و محدود به همین نقد نبود و درباره راز کیهان و سفیر هم جزوه‌های جداگانه‌ای از همین نویسنده منتشر شده است.

ج ــ سازمانها و وزارتخانه‌ها و ارگانها، نشریات داخلی دارند. فعالیت جنبی در کنار امور محوله بخود دارند که به انجامش مشغول‌اند. با احتمال زیاد در زمینه‌های آموزشی و بهداشتی فیلم‌هائی را یا بر پرده بزرگ و یا از طریق ویدئو و بر پرده کوچک تلویزیون برای جمعی خاص به نمایش درمی‌آورند. امکان وجود داشتن هرنوع نوشته‌ای سینمائی در معرفی اینگونه برنامه‌ها دور از ذهن نیست.

برای تفهیم بهتر مورد به دو نشریه داخلی برای نمونه اشاره می‌کنیم و منظور خود را از این طریق بیان می‌کنیم، هرچند که این دو نشریه بخصوص مطلب سینمائی نداشته‌اند. یکی نشریه داخلی داروپخش‌را بیاد می‌آوریم و دیگری مجله پروازی هواپیمائی جمهوری اسلامی ایران که در داخل‌هواپیما به مسافرین می‌دهند.

د ــ مجتمع‌های مسکونی (سامان و لاله و . . .) که به مثابه شهرک‌های کوچک است نیاز به‌خوراک فرهنگی و اطلاعاتی دارد. در سال‌های گذشته این خوراک از طریق بولتن‌هائی که بنام خود مجتمع نامیده می‌شد از طریق زیراکس و بطور قانونی توسط سازمانی‌فرهنگی برای این شهرک‌ها تدارک می‌شد. در بخشی از این نوع بولتن‌ها، معرفی و نقد فیلم هم محلی از اعراب داشت.

هـ ــ در تهران موزه‌ها و کانون‌ها و محافل خصوصی قانونی برای نمایش فیلم وجود دارد. نوشته‌ای سینمائی در این حدود وجود دارد که به معرفی و شرح قصه و یا نقد فیلم و . . . برای تماشاگران خاص می‌پردازد که ما تعدادی از آنها را دیده‌ایم.

و ــ در جریان خرید و فروش و تجارت فیلم (بخصوص خارجی) قطعا نوشته‌هائی سینمائی بین طرفین رد و بدل می‌شود. اطلاعات ما در این حدود زیاد نیست.

ز ــ انجمن فرهنگی ایتالیا اقدام به برگزاری یک دوره سخنرانی و نمایش آثار برجسته سینمای نئورئالیستی ایتالیا توسط کامران شیردل کارگردان سینما کرده است.

طی این دوره که از اسفند ۱۳۶۲ تا اردیبهشت ۱۳۶۳ بطول می‌انجامد، آثار سینمائی کوتاه و بلند کارگردانان مشهور نئورئالیسم: روسه‌لینی، دسیکا، ویسکونتی، فلینی، ورگانو، دسانتیس، لاتوادا، زامپا، کاستلانی، مونیچلی، آنتونیونی، جرمی، لیترانی و غیره بنمایش درخواهد آمد.

ضمنا جهت آشنائی علاقمندان، گلچینی از آثار سینمای صامت ایتالیا و آثار برگزیده سینمای قبل از نئورئالیسم (ویسکونتی، بلازتی، دسیکا و دیگران) بعنوان پس‌زمینه پدیدهٔ نئورئالیستی بنمایش درخواهد آمد.

در اینگونه کلاسها و بحث‌ها و نظرها و سخنرانی‌ها به یقین نوشته سینمائی هم دست بدست از استاد به شاگرد و یا از موسسه به علاقمندان و شرکت‌کنندگان خواهد گشت.

ح ــ خانه فرهنگ مستضعفان (در سینما قیام) که برای اعضایش فیلم نمایش می‌دهد، به زیراکس و نشر معرفی و نقد فیلم‌های نمایش‌داده‌شده پرداخت که کار قابل ارجی است. نمونه‌ای از نشریات این خانه فرهنگ بشرح زیر است:

۲۰۰۱: یک ادیسه فضائی ــ افق گمشده ــ دستهای یک تیرانداز ــ برادر خورشید، خواهر ماه ــ پلی در دوردست، آتش‌فروشی، همه مردان رئیس‌جمهور، کفشهای ماهیگیر، لشگر پنج‌نفره، هیولای روز، شجاعت لاسی، پلنگ صورتی دوباره می‌تازد، سریع السیر به شوگرلند، تعقیب گنج، ترس از ارتفاع، آخرین جنگاور، مشتی پر از دینامیت، بزرگترین ورزشکارجهان، مفتخورها، ماموریت‌سحرگاه، سالواتوره جولیانو، اشک پیاز، بولت، روز شغال، شب ژنرالها، شکارچیان، فرار از تاریکی، صحرای تاتارها، برخورد نزدیک از نوع سوم، . .

ط ــ مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی جزوه‌های زیراکسی برای‌معدودی‌دانشجو نشر داده است. نمونه: تاریخ سینمای صامت ــ مونتاژ.

ی ــ واحد فیلم امور فرهنگی دانشگاه تهران جزوه‌ای را به نوشته پرویز شفا بنام ساختار دراماتیک سینما نشر داده است.

ک ــ اداره کل تحقیقات و روابط سینمائی وزارت ارشاد اسلامی جزوه‌هائی داخلی درباره آمار و پرسش و نظرخواهی در مورد جشنواره‌ها و فیلمها و . . . انتشار داده است.

برنامه‌ریزی آینده

هرآنچه که بهرشکل با فرهنگ نوشتاری فیلم و سینما دمخور باشد را در برنامه داریم که از مد نظر دور نداریم. عناوین صفحه و ستون‌بندی، کار سردبیر است که در حد توان و بضاعت و مقدورات، ما را بی‌بضاعت نخواهد گذاشت. دسترسی به همه نوشته‌ها (کتابها و مطبوعات و . . .) کاری نشدنی و ادعایی بی‌اساس است. ما را یاری دهید و بطور شفاهی و یا کتبی و یا هر وسیله‌ای که در توان دارید ما را در جریان فرهنگ تحریری سینما قرار دهید. خوانندگان عزیز و علاقمند و پی‌جوی غیر تهرانی در این امر کوشاتر باشند تا که ما وظیفه خود را بهتر بانجام برسانیم.

آنچه به نقد و تطبیق ترجمه مربوط می‌شود را آقای بهمن طاهری بر عهده گرفته است. او خواهد کوشید تا که گاه به گاه و به فراخور حال و حوصله مجله ترجمه کتابی را از زیر ذره‌بین عینک خود بگذراند و به این شایعه احتمالی خط بطلان کشد که نقد ترجمه کتاب کالین مک‌آرتور اولین و آخرین کار نخواهد بود و حسین مجتهدزاده، مترجم و نه دوست، تنها در تیررس نبوده است. او خواهد کوشید تا دقت و وسواس مناسب خود را به خواننده منتقل کند، چرا که مشغلهٔ دائمی بهمن طاهری رد و بدل کردن دانستنی و فرهنگ بوده است تا چیزهای دیگری. ■

قابل توجه علاقمندان کتابهای سینمائی در شهرستانها

عده‌ای از علاقمندان سینما در شهرستانها، طی نامه‌هائی به‌ماهنامهٔ فیلم پرسیده‌اند که کتابهای سینمائی معرفی شده در مجله را، چگونه می‌توانند تهیه کنند و برخی نیز از ما خواسته‌اند که این کتابها را برایشان بفرستیم. اما از آنجا که ما امکاناتی برای این‌کار نداریم، با انتشارات پارت درتهران گفتگو کرده‌ایم و مسئول این موسسه‌حاضر شده است‌درزمینه ارسال کتاب سینمائی برای علاقمندان شهرستانی، فعالیت کند.

خواستاران کتابها می‌توانند بهای آنها را (که درمجله چاپ شده) به حساب ۳۷۲/۷ بانک ملت شعبه دانشگاه تهران، به‌نام آقای حسن مفیدی واریز کنند و فتوکپی فیش بانکی و نشانی خود را همراه با نام کتابهای درخواستی به‌آدرس مقابل دانشگاه تهران، اول فخررازی، انتشارات پارت بفرستند تا کتابها برایشان ارسال شود.



■ مرگ سفید ــ ساخته حسین زندباف

یک فیلم سالم و آموزنـده

محور فیلم ، جدال بین فقر و تنگدستی با میل به زیستن است . کارگردان با تکیه بر روی عوامل فقر و جهل ، و گرویدن تنگدستان و محرومان به ارتکاب جرم را نتیجه آن عوامل می داند . بدین منظور ، باناشی جلوه دادن شخصیتهای اول فیلم ، سعی دارد آنها را تبرئه کند و محیط را عامل اصلی معرفی کند .

مسئله دیگری که در طی داستان و گفتگوهای فیلم معلوم میشود دکتر شدن برادر عبدل و آمدن به روستا و خدمت رایگان به محرومان است که "فلاش بک" مربوط به این صحنه فوق‌العاده گویا است . کارگردان سعی دارد اصلی‌ترین عامل اعتیاد را بصورتی ریشه‌ای بکاود و نمایش دهد ، و به‌نظر میرسد او در اینکار به موفقیتی نسبی رسیده باشد . مرگ ایوب در پایان فیلم نیز جان کلام را قوت می‌بخشد ، و آن اینکه سرنخ فساد و تخدیر جامعه در دست قدرتمندان وابستـه بـه دربار است و اینکه تاآنها هستند این قضایا و بلاها تداوم دارد . از ایرادهای وارد بر فیلم باید صحنه نابودی هروئین توسط ایوب را ذکر کرد که فقط بخاطر اعتیاد برادر دوستش حاضر میشود اجناس قاچاق را نابود کند ، کسی کـه تحقق تمام آرزوهای چندین ساله‌اش را درفروش آنها می‌دانست . علاوه بر آن مسئله زخم ایوب است که در تمام مدت فیلم اصلا نقشی را ایفا نمی‌کند و عین اینکه اصلا گلوله نمی‌خورد و می‌خورد هم ، هیچ فرقی نمی‌کرد . روی هم رفته ، کارگردان در ساخت یک فیلم سالم و مفید و آموزنده موفقیت داشته است .

بهروز پورمند ــ ارومیه

■ عبور از میدان مین ــ ساخته‌ٔ جواد طاهری

تقلیدی از فیلمهای جنگـی هالیوود

جنـگ ۴ ساله ایـران و عراق ، بدلیل ماهیت تجاوزگارانه رژیم عراق و هدفهای نهائی جمهوری اسلامی ایران از ادامه این جنگ تا پیروزی نهائی ، فرهنگ خاصی سوای دیگرجنگها دارد و فیلمی که در این زمینه ساخته میشود می‌بایست دقیقا فیلمی منطبق با خصوصیات روحی و هدفهای طرفین این جنگ باشد .

سازندهٔ این فیلم در ساختن این فیلم چشم به جبهه‌های جنگ نداشته ــ در نتیجه فیلمی که ساخته است تقلید ناشیانه‌ای است از فیلمهای مخرب جنگی هالیوودی و اعوان و انصارش ، و گرچه محتوی فیلم با حضور گرم و گیرای شخصیت پاسدار فیلم اندکی حال و بوی جبهه‌های این جنگ تحمیلی را دارد ولی فرم فیلم کاملا هالیوودی است ، از تکنیک فیلمگرفته تا نحوه شکل‌گیری قصه فیلم و نحوه درگیری‌ها ، در جنگی که برای انجام هر عملیات متهورانه‌ای هزاران داوطلب اعلام آمادگی می‌کنند می‌بینیم که معرفی قهرمانان فیلم به همان شکل سنتی فیلمهای جنگی از قبیل توبروک ، دوازده مرد خبیث ، بازی پلید ، و . . . نشان داده میشود .

بهرحال ، با جمله‌ای که در آگهی‌های این فیلم آمده است هم عقیده‌ام که "هیچ زبانی و هیچ کلامی قادر نیست تا آنچه را که این دلاوران در پهندشت ایران آفریدند بازگو کند"

علی تیموری ــ باختران

■ سه ثانیه به‌جهنم ـ ساختهٔ کاسپار وردی

مسائلی کـه بارها دیـده‌ایم، شنیده‌ایم و خـوانـده‌ایم

فیلم با نشان دادن صحنـهٔ شـرابهٔ قرمزرنگی که مانند مذاب آتشفشان استوباکمک دوربین به‌این‌سو و آن‌سو روان اسـت ، آغاز می‌شود . این صحنه برای لحظهٔ زیادی افکار بیننده را به‌خود معطوف می‌دارد ، بی‌آنکه بهره‌ای از آن گرفته شود . سپس داستان فیلم آغاز می‌شود . محتوای فیلم راستای مشخصی دارد ، ولی دارای ارزش مثبتی ((چه از جهت فرهنگی و چه اجتماعی)) برای تماشاگر نیست . اصلا" سینمای سیاسی سرمایه‌داری نمی‌تواند طراح مسائلی باشد که روند آن برخلاف حقوق اجتماعی و سیاسی حمایت کنندگان آن باشد .

در یک کلام ، این فیلم مسائلی را مطرح می‌کند که بارها دیده‌ایم . شنیده‌ایم و خوانده‌ایم . اما ثمره‌ای نبرده‌ایم . تنها خود را مشغول و افکار را خسته کرده‌ایم .

فیلم در شکل ، برخوردار از یک دستمایه سیاسی ــ پلیسی است که چندان بی‌ارتباط با مضمونش نیست . ولی در زمینه‌های پلیسی ، چندان موفقیتی ندارد . به‌جز در چند مورد استثنایی که جاذبه‌ای نه‌چندان غلیظ را در تماشاگر بوجود می‌آورد . مانند صحنه رفتن گروگانها به‌سوی باند فرودگاه و بند آوردن راه توسط یک کامیون در داخل تونل . درجریان تعقیب و گریز دو هواپیما در یک منطقهٔ وسیع کوهستانی ، دو اشکال با کمی تعمق به‌چشم می‌خورد . اول اینکه فیلمبردار با دور و نزدیک کردن هواپیما و به‌همراه آن مناظر پیرامونش ، بیننده را به‌یاد فیلمهای مستند طبیعی می ــ اندازد که بارها در تلویزیون شاهد بوده‌ایم . و دوم اینکه در روند این تعقیب و گریز از ابتدا تا انتها ، موسیقی فیلم با ریتم و ملودی‌های گوناگون نواخته می‌شود که‌بی‌ارتباط با مضمون لحظه‌ای صحنه می‌باشد . مثلا" در ثانیه‌های وسط این تعقیب و گریز ، آهنگ با ملودی زیر و آرام نواخته می‌شود که تاحدی می‌تواند مختص فیلمهای مستند طبیعی باشد وافکار تماشاگر را از مضمون آن صحنه به‌انحراف بکشاند . درهمین‌جا باید گفته شود که در لحظهٔ پایانی تعقیب و گریز ، آهنگ فیلم پرکشش و با ریتم تند و همان صدای زیر نواخته می‌شود ، که تاحدی با مضمون صحنه پیوند می‌خورد .

کارگردان روی شخصیت کلنل تالویک تکیه و تاکید ویژه‌ای دارد . از وی یک شخصیت برجسته و قهرمان می‌سازد . او را سمبل پایبندی به‌موازین قانونی و ضابطه‌های نظامی نشان می ــ دهد . و در نتیجه مبلغ فردگرایی و به‌عرش‌بری



«مرگ سفید»

و قهرمان پروری یک انسان می‌شود. مانند صحنه‌های گفتگوی مقام ارشد وزارت کشور با تالویک، و یا صحبت گوینده‌ء تلویزیون درباره‌ء ویژگیهای کلنل تالویک.

در کنار آن، هویت اجتماعی ـ سیاسی گروگانگیرها در فیلم، مشخص نمی‌شود و اگر بیننده بخواهد به‌عمق فیلم دست یابد، تنها می‌تواند در باب شناسنامه‌ء آنها به‌حدس و گمان روی آورد.

م. گیتی ـ رشت

■ سراب ـ ساخته‌ء ادوارد دمیتریک

یك فیلم آمریکایی تمام عیار در چارچوب معیارهای زمان خویش

سراب یک فیلم آمریکائی تمام عیار در چهارچوب معیارهای زمان خویش‌است. فیلمهائی از این نوع علاوه بر اینکه بیننده را با حادثه‌ها بدنبال خود میکشند دارای یک پیام و محتوای اصلی نیز هستند که بوسیله سرنگ‌کشش‌داستانی به ذهن تماشاگر تزریق میکنند.

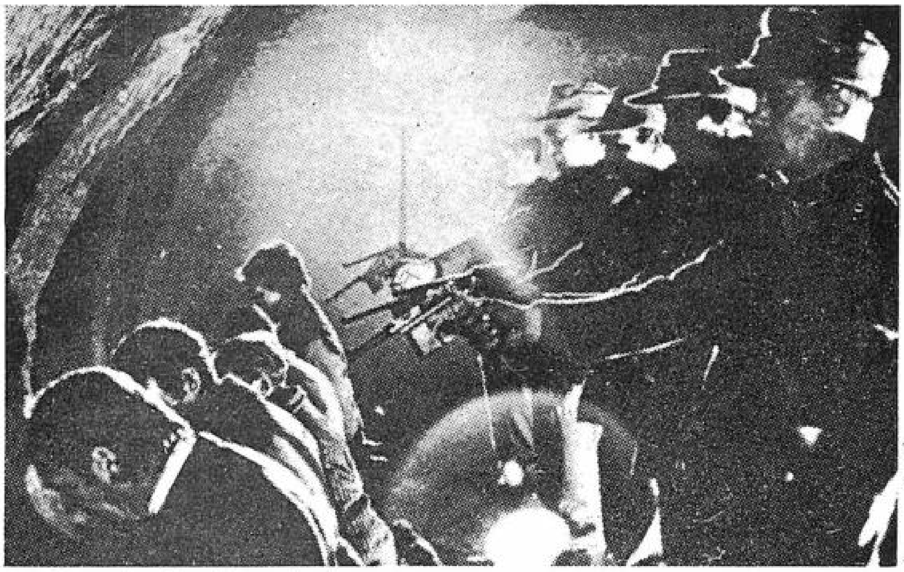
مشابه داستان فیلم سراب را بارها در پوشش‌ها و رنگهای دیگر دیده‌ایم، فردی که تحت تاثیر عوارض پیشرفت علم قرار میگیرد و در نهایت به نتایجی میرسد، مثل دلزدگی از علم و تکنولوژی، سرخوردگی از روابط ماشینی انسانها و سرانجام، نفی بشریت، بشریتی که برای آسایش هرچه بیشتر خود چرخ علم و دانش را هرچه سریعتر میچرخاند، و در این راه بسیاری قربانی میدهد، قربانیانی که آگاه و ناآگاه به مسلخ میروند تا آینده بهتری را برای همنوعانشان تدارک ببینند. فیلمهائی از این دست، علاوه بر اینکه نفی ترقی وتمدن‌رابنوعی بخورد مردم میدهند، تبرئه و بی‌گناهی سیستم حاکم بر جوامعی مثل آمریکا را القاء میکنند.

شاهد هستیم که در نهایت تمام گناه فجایع و بی‌عدالتیهای جامعه را به گردن‌افرادی معدودمیاندازندو مردم را مورچگانی می‌پندارند که پایمال کردنشان نه گناه، بلکه خدمتی است. (اشاره به صحنه‌ء مباحثه ومشاجره‌درآسمانخراش که به سقوط می‌انجامد).

اینکه هر صحنه‌ء دلچسب و گیرائی را که در روند ساختن فیلم بوجود میآید به حساب بیان تصویری و مفاهیمی از این ردیف بگذاریم، کمی ساده‌اندیشی است. می‌بینیم که این جماعت زهرآگین‌ترین محصولات خود را در بهترین بسته‌بندی‌ها عرضه میکنند.

نتیجه اینکه اگر با چشمی باز و مغزی آگاه به تماشای فیلم‌هایی از این دست بنشینیم، تنها یک وقت گذرانی دلچسب و تفریح دلخواه خواهیم داشت.

فریدون ابوالحسن‌زاده



"کشتار در رم"

■ کشتار در رم ـ ساخته‌ء ژرژ پان کاسماتوس

بررسی برخورد دو نظام، در قالب دو شخصیت

فیلمی مانند "کشتار در رم" که درباره‌ء جنگ دوم جهانی و یادآور پیامدهای آن است، به‌مناسبت سال نو مسیحی از تلویزیون پخش شد. حال این چگونه مناسبتی است، جای سئوال دارد.

پرش‌ها و نارسایی‌ها نشان می‌دهد که قسمت‌هایی از فیلم حذف شده اما بر خطوط اصلی آن لطمه‌ای وارد نیامده و کشش خود را حفظ کرده است.

فیلم از ساخت خوب و محکمی برخوردار است و به‌بررسی دو نظام و سیستم، در قالب دو شخصیت اصلی فیلم (کشیش و کلنل) می‌ـ پردازد. این دو نظام، یکی حکومت رایش سوم و بطور اعم فاشیسم، و دیگری نظامی است که از طرف واتیکان دیکته می‌شود. جدا از نازیها که حساب آنها مشخص است، فیلمساز نتیجه می‌ـ گیرد که واتیکان اگر پای منافع‌اش درمیان باشد، حتی حاضر است با فاشیست‌ها کنار بیاید و در ارائه این نظریه موفق است.

اگر فیلم را به‌دو بخش تقسیم کنیم، در بخش اول به‌بررسی شخصیت‌های اصلی در متن رویـدادها پرداخته می‌شود و تا جایی که لازم است شخصیت‌های فیلم در رابطه با مسائل و عواملی که کلیت فیلم را تشکیل می‌دهد، به ما شناسانده می‌شود و بخش دوم عبارت است از درگیری‌ها و تضادها و به‌هم خوردن آرامش بخش نخست.

کشتار در رم، قساوت و بیرحمی فاشیسم نازیها و در کنارش فاشیسم ایتالیا را به‌نمایش می‌گذارد و در پایان هم حمایت حتمی کلیسا را از آن، می‌بینیم.

در ابتدای فیلم، کلنل خوش‌خیالی است که می‌خواهد روزهای آخر قدرت نازیها را بدون دردسر پشت‌سر بگذارد و به‌اصطلاح در اندیشه اندوختن توشه برای بعد از جنگ است، اما بزودی جواب این خیال خام داده می‌شود و ماشین جنگی او را تا بدانجا می‌راند که خود دست به‌کشتار مردم بیگناه می‌زند. اما کشیش با این که خود در خدمت کلیسا و قوانین آن است، به‌دستورات آن گردن‌نمی‌نهد. در برابر قتل ۳۳۰ انسان مثل بزرگان خود ساکت نمی‌ـ نشیند. در جایی که واتیکان به‌صدور اعلامیه خوش نقش و نگار اکتفا می‌کند، او به‌میان مردم می‌رود و ترجیح می‌دهد که با آنها کشته شود و تضاد بین کشیش و کلنل درهمین نهفته است.

فیلم از بازی‌های خوب و گیرایی برخوردار است. به‌عنوان مثال، سرهنگ فرمانده نیروهای امنیتی، قالب خوبی است برای نشان دادن اعمال ددمنشانه نازیها. حرکتها و رفتار او به همراه رهبران فاشیسم ایتالیا، به‌خوبی نشان‌ـ دهنده‌ء مسائل پشت پرده است.

مسائل پارتیزانها، در نمای کوتاهی نشان داده می‌شود، و همانطور نیمه‌کاره رها می‌ـ شود. فیلم از فیلمبرداری خوب و شسته رفته‌ای برخوردار است و بر ارزش فیلم می‌افزاید.

فرهاد حامدوران

■ کلاغ زرد ـ ساخته‌ء هینــوزوک گوشو

بیان مشکل، بدون ارائهٔ راه حل

اگر فیلم از دیدگاه ساعتی برای گذران وقت نگریسته شود، شاید به‌مذاق خیلی خوش بیاید. ولی هنگامی که به‌ویژه روی پرداخت موضوع آن دقت شود، چندان جذاب نیست.

فیلم بیشتر از آنچه روی روابط درست یا نادرست در زمینه‌ء رفتارهای‌خانوادگی و منشاء آن (که موضوع اصلی فیلم است) بحث کند، بیان کننده‌ء لجاجت و عقده‌های روانی کودک است. با دیدن چند دقیقه اول فیلم متوجه این‌می‌شویم که‌کودک‌داستان‌متکی به‌مادرش است و ورود پدر، بدون آنکه علتی داشته باشد، او را

متاءثر می‌کند . هرچند که پدرش رفتاری چندان صمیمی با وی ندارد ، ولی واکنشهای فرزند او تاحدی بی‌ارتباط به‌مسائل اطراف است . واکنشهای پدر و مادر درمقابل رفتارهای ناشایستی چون درگیری کودک با خواهر کوچکترش و تنها گذاشتن او در خیابان و مرافعه‌های بیجا ، بسیار مناسب‌تر و طبیعی‌تر از این است که انگیزه‌ای باشد برای واکنشها بی چون فرار کودک از منزل و . . .

نکته دیگری که از کیفیت فیلم می‌کاهد ، ضعف فیلمساز در پرداختن به‌مسائل روانی است . چنانچه همانطور که می‌بینیم ، چندبار مادر و پدر تصمیم به‌داشتن روابط بهتر با فرزندشان‌می‌گیرند ،ولی هیچگاه موفق نیستند . اما در اواخر فیلم با بازگشت فرزند به‌خانه همسایه و تمایل او به‌این که فرزندخوانده زن همسایه باشد ، ناگهان چهره پدر و مادرش تغییر می‌کند و نمای آخر فیلم بیانگر این است که رفتارها عادی و خوب شده و زندگی سیر طبیعی خود را از سر گرفته . ولی همه می‌دانیم که کسانی که روش تربیت فرزندشان را ندانند ، به‌طور معجزه‌آسا و فقط براثر یک حادثه به‌چنین آگاهی دست نمی‌یابند . بنابراین همانطور که می‌بینیم در خود فیلم هم رفتار درست و شایسته‌ای که می‌بایست حکفرما باشد ، نشان داده نشده است . فیلم راه درمانی ارائه نمی — دهد ، بلکه تا حدودی مشکلی را (آن هم به‌طور ناموفق) بیان می‌کند .

پ . چرونده — تهران

■ گاو و زندانی — ساختهٔ هانری ورنوی

سینمای کمدی
بر زمینهٔ مصائب جنگ

فیلم فرانسوی گاو و زندانی ، به‌سینمای کمدی تعلق دارد . ولی سینمایی که اکثر صحنه— های کمدی آن ، با حرف برگزار می‌شود و از تصویرهای کمیک خالی است . اصولا " کمدیهای فرناندل از آن نوع آثاریست که کمتر از شلوغی و ریتم تند استفاده می‌شود و مثل یک نسیم آرام ، از آغاز تا پایان فیلم درحال وزیدن است و با یک ریتم ملایم پیش می‌رود .

بر زمینهٔ مصائب و مشکلات ناشی از جنگ ، یک اسیر فرانسوی در استتار یک گاو قصد فرار دارد . فیلم از لحظه‌های کمدی قابل توجهی برخوردار است (نمونه ، صحنه‌ای که فرناندل پشت یک برجستگی نشسته و یک سرباز آلمانی با دوچرخه درحال حرکت است که با حرکات و صدای دهان نمایش پنچری را می‌دهد و صحنه مشابه‌ی دیگری از آلمانی‌ها که با این حرکات و صدا ، بهم می‌خورند . صحنه‌ای که فرناندل سعی داشت به‌شکلی به‌مردمی‌که در آنجا بودند ، بفهماند که یک دست لباس شخصی می‌خواهد . و صحنه‌ای که به‌بیگاری گرفته می‌شود و شمارش اسیران در محل بازداشتگاه) صحنه‌های یاد شده تلفیقی دلنشین از کلام و تصویر برای ایجاد صحنه‌های کمدی است . موسیقی زیبای

فیلم ، به‌ویژه در نماهای دور ، که فرناندل با گاو در حرکت است ، به‌زیبایی تصویر کمک فراوان می‌کند . فیلم در مجموع دیدنی و سرگرم‌کننده است ، البته اگر از مزه‌پرانی‌های آن حتی در نماهای‌دور بگذریم .

حسین گیتی ، خوزستان

■ گله رانان — ساختهٔ هری وات

فقط ضبط داستان



فیلم گله‌رانان کار هـری وات ، فیلمی است که همانطور که در آغاز فیلم نیز ادعا می‌شود یک‌ماجرای‌واقعی‌ست .البته‌در اینکه ماجرای فیلم واقعی‌است یا نیست ، بحثی نداریم . اما ، از آنجا که آقای هـری وات برای بیان داستانش از رسانهٔ سینما استفاده کرده ، باید به‌این بپردازیم که هنر وی در ساختن این فیلم چه بوده است .

به‌طور کلی ، فیلم بجز بازسازی دقیق داستان و ضبط آن کار مهمی انجام نداده است . کارگردان سعی بسیار کرده است تا داستان را به‌طور کامل و همه‌جانبه فقط به‌پیش ببرد و در این رهگذر کلیه پیامهایی را که فیلم قرار است بیان کند ، محو شده است . اگرچه فیلم با هزینه و زحمت بسیار ساخته شده ، ولی به‌جرئت می‌توان گفت که فیلم خوبی نیست یا حتی اثری ماننـد این ، "فیلم" نیست . چنین داستانی را خیلی راحت می‌شد به‌صورت یک کتاب درآورد . از همان نماهای ابتدای کار ، هرکسی می‌تواند بفهمد که پایان فیلم بالاخره چیست ، چون نه پیچیدگی قابل بحثی در طول کار وجود دارد ونه مشکل خیلی بزرگی . مشکلاتی نیز که بدانها اشاره می‌شود ، با همان پافشاریی که "دن" — رئیس گروه — در ابتدا انجام می‌دهد ، مشخص است که سرانجام انسان — یا بهتر گفته شود ، اراده انسان — این‌بار هم برطبیعت پیروز می‌شود (پیام مهمی که قرار است فیلم به‌بیننده بدهد) . کارگردان در طول فیلم از فیلترهای گوناگون برای افزایش کنتراست استفاده کرده ، هیجان‌سازی جالب و تجارتی انجام می‌دهد . نور ، صدا ، تدوین و کلیه عوامل اصلی و فرعی درخدمت این قرار می‌گیرند که یک داستان کامل و شسته رفته تحویل تماشاچی بدهند ، و هنگامی که وی از پای تلویزیون یا از روی صندلی سینما بلند می— شود ، تنها کاری که صورت گرفته ، فیلم تمام شده است و بس. و تماشاچی آسوده و با خیال راحت ، دنبال کار خود می‌رود . دیگر نه فکری ، نه تحقیقی ، نه کاوشی ، نه سئوالی و نه هیچ چیز دیگری .

حمیدرضا رحیمی — زرین‌شهر

چند پیام کوتاه

* آقایان اکبر پورصیاد ، بندرانزلی — قاسم جعفری ، محسن شمس ، وارطان آوانسیان ، محمد ابراهیم عبداللهپور ، کامبیز حمیدی ، محمدحسین آسایش ، تهران

— منتظر نقدهای بهتری از شما هستیم .

آقای ناصر مختاری ، کرمان

— نقد شما بر فیلم "جایزه" ، بسیار طولانی بود و متاسفانه برغم یادآوری ما ، خیلـی ریـز و درهـم ، و در دوروی کـاغذ نوشته‌اید . علاوه بر این ،نقدتان‌بیشترتعریف داستان فیلم و توضیح در باره آن است .

آقای قاسم جعفری ، تهران

— نقدکوتاه شمابر فیلم "عبوراز میـدان مین" ،فقطاشاره به دو نکته تکنیکی است .

آقای مرتضی پارسایی ، اصفهان

— نقد شما هم بر فیلم "رهایی" . فقط اشاره به سه نکته است . به مسائل اساسی‌تری بپردازید .

آقای علی نجومیان ، مشهد .

— بر فیلمهایی نقد بنویسید که به نمایش عمومی — در سینماها ، تلویزیون — درآمده باشد .

* آقایان ابراهیم بهرامی ، مشهد — شاهرخ غزنوی ، تهران — الف . عباسی ، رشت —حسین فاضلی ، علی‌اکبرجهانگیری، مسعود حسینی ، شیراز —ابوالفضل‌عسگری ، محمدرضا اسدزاده ، چنگیز حسینی ، امیر جعفر محمودی ، تهران .

— متاءسفانه برخلاف توصیه‌ای که در شمارهٔ هشتم کردیم ، نقدهایتان را به‌صورت ریز و درهم ، و در دو روی کاغذ نوشته‌اید . خوانا ، با فاصله بیشتر بین کلمات و خط ها ، و در یک روی کاغذ بنویسید .

* آقای غلامرضا گلپایگانی ، اهواز

نقد شما دربارهٔ فیلم "مردی برای تمام فصول" ، بیشتر توضیح درباره داستان فیلم و شرح ویژگیهای تاریخی دوران رخدادها است و تنها در چند خط پایانی ، به‌نقد کار سینمایی فیلمساز بر روی داستان پرداخته‌اید .

* آقای رضا میرکریمی ، زنجان

نقدتان برای فیلم "اعترافات یک کمیسر پلیس" فقط توضیح دربارهٔ داستان است . فیلمساز با این داستان چه کرده است ؟

سال چشم...

بقیه از صفحه ۳۵



"کفر قاسم" (تکراری، ۴/۱۷)، کشورهای یک فیلمی سال ۶۲ هستند.

چند محصول مشترک هم داشتیم مثل عمر مختار (۱/۱۹، محصول آمریکا، ایتالیا و لیبی)، گله‌رانان (تکراری، ۹/۲۳، محصول انگلستان و استرالیا)، فرزندان سانچز (۸/۲۰، محصول آمریکا و ایتالیا) و یک شگفتی بزرگ یعنی نمایش فیلمی از "آندری وایدا" فیلمساز هنرمند و سرشناس لهستان به‌نام "مرز سایه و روشن" (۵/۷، محصول لهستان، یوگسلاوی، چکسلواکی و رومانی) و مستند با ارزش فیلمساز کوبایی "مانوئل هررا" یعنی فیلم "نبرد جیرون" که در سه قسمت نمایش داده شد.

بهرحال آنچه آورده شد، مختصری درباره کمیت و کیفیت‌های فیلم‌هایی است که در سال گذشته تا تاریخ جمعه ۱۴ بهمن‌ماه، بهرصورت، به‌نمایش درآمده‌اند و تا پایان سال هم مسلما" تغییرات کیفی مهمی در این لیست داده نخواهد شد، احتمالا" یکی دو فیلمی از ژاپن، و یا رومانی و یا ... نظیر همان‌ها که دیده‌ایم، اضافه خواهد شد.

در این لیست ۸۰ فیلمی، تعداد فیلم ـ های قابل بحث و با اهمیت، شاید به‌انگشتان دو دست نرسد و این همان مشکلی است که در ابتدای بحث بدان اشاره شد. و این مهم که تعداد فیلم‌های سینمایی نمایش داده شده در تلویزیون نمی‌تواند دلیلی برموفقیت دست اندرکاران باشد، و نگاهی هرچند سطحی به مضامین متنوع و اکثرا" کم‌ارزش این آثار (و یا احیانا" با ارزش که در یک قالب بد و ناهماهنگ ریخته شده‌اند) نشان دهندهٔ کمبود یک نقطه نظر مشخص و حساب شده در ارائه فیلم‌های سینمایی در تلویزیون است.

دو یادآوری

اول: نمایش فیلم‌های درخواستی در روزهای چهارشنبه، کار خوبی است، به‌شرط آن که صرفا" تکرار نمایش یک فیلم مورد نظر نباشد و سعی شود که فیلم‌های برتر، بیشتر موردتوجه قرار گیرد. و ضمنا"، اگر این برنامه به‌روز سه‌شنبه که وسط هفته است منتقل شود، منطقی‌تر بنظر می‌رسد.

دوم: بیشتر این فیلم‌ها، با دستکاری‌های مشخص و لطمه‌زننده به‌ساختمان فیلم به‌نمایش درمی‌آید. مثل حذف بیست دقیقه از فیلم "زندگی" (ساخته کوروساوا) و یا دستکاری فراوان در فیلم "فرزندان سانچز" که ساختمان فیلم و روابط آدم‌ها را کاملا" درهم ریخته بود. و یا حذف قسمتی مهمی از فیلم "گشت مرزی" که حوادث بعد از قسمت حذف شده را غیرمنطقی و سردرگم و نامفهوم جلوه می‌داد. در این زمینه، نمونه‌های فراوان می‌توان آورد، و حذف صحنه‌های بیشتر در نمایش‌های بعدی فیلمها، این مسئله را نمایان‌تر می‌سازد. ■

بقیه از صفحه ۳۹

هرآهنگسازی...

■ **به‌غیر از موسیقی برای فیلم و تئاتر، کارهای آزاد نیز انجام داده‌اید؟**

ـ بله، قطعه‌های گوناگون دیگری نوشته‌ام، از جمله چند سوئیت آوازی، و قطعه‌های زیادی برای ارکستر وچندین کوارتت زهی ـ که بعلت نبود امکانات اجرایی و شرایط عرضهٔ آن، همچنان مطرح نشده است که امیدوارم درآینده‌ای نزدیک بتوانم کارهای دیگرخود را، به‌اجرا در آورم.

■ **به‌کار کدام آهنگساز فیلم، علاقه دارید؟**

ـ آهنگسازان زیادی مورد علاقهٔ من هستند از جمله: برنارد هرمن، جان‌ویلیامز، نینوروتا، موریس ژار، و...

■ **در شرایط کنونی برای ساختن موسیقی فیلم با چه‌مشکلاتی روبرو هستید؟**

ـ بالابودن هزینه و مخارج ضبط و اجرای موسیقی، وکمی تعداد نوازندگان چیره‌دست که بتوانند موسیقی را با بهترین شیوه به‌اجرا درآورند، از مشکلات اصلی این‌حرفه است.

■ **بهترین موسیقی متن فیلم خود را کدام می‌دانید؟**

ـ البته هنوز بهترین‌کارم را ننوشته‌ام، اما در میان کارهای ساخته شده به موسیقی فیلم بازجویی ساختهٔ محمدعلی سجادی علاقمندم.



آخرین بازی

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: عرش پورزارعی. فیلمبردار: عباس باقریان و ایرج محمودی. بازیگران: رحیم اشگبر، اکبر ملی محمد ذوالفقاری، علی صنعتی، رسول ناصری و خالدی. این فیلم بطور ۱۶ میلی متری در ۳۸ دقیقه ساخته شده است.


"آخرین بازی"

انتظار تا مرگ

انجمن سینمای جوانان ایران مرکز زنجان، فیلم جدید خود را بنام "انتظار تا مرگ" جلوی دوربین برد.

این فیلم توسط معجونی و افشار که از دانش‌آموزان طرح کاد این انجمن هستند، به طریقه ۸ میلی‌متری ساخته می‌شود. فیلم داستان پیرمردی روستایی است که بعلت بیماری به‌شهر می‌آید. حوادث فیلم در مطب یک دکتر به‌وقوع می‌پیوندد.

نقش‌های اصلی این فیلم توسط علی کریمی و اکبر بیات ایفا می‌شود.

دیدار

نویسنده فیلمنامه: اسدالله اسدی، کارگردان: محمد خمر، بازیگران: کاوه آزادی، اسماعیل صوفی، سیدآقا حسینی و جواد درامامی، هشت میلیمتری، ۱۲ دقیقه، رنگی.

فیلم داستان زندگی و لحظه‌های تلخ و شیرین دو پسر بچه فقیر را بازگو می‌کند، که یکی بستنی فروش دوره‌گرد است، و دیگری کفاش. این دو در یک زد و خورد، مرتکب عمل ناخواسته‌ای می‌شوند و از ترس تصمیم می‌گیرند شهر را ترک کنند و . . .

سیگار آزادی

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: اکبربیات، فیلمبردار: محمدرضا غفاری، بازیگران: اکبر اصانلو، حسن عباسی‌تنها، مظفر بیات، بهروز آیپاک، تدوین و صدا: محمود نظرعلیان، مدت فیلم ۷ دقیقه، رنگی، تهیه‌شده در انجمن سینمای جوانان مرکز زنجان.

مرد کارمندی موقع رفتن به اداره، یک بسته آزادی می‌خرد. در اداره موقع کشیدن سیگار، چشمش به کلمه آزادی در روی سیگار می‌افتد و . . .

رهروان

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: عباس ناصری، فیلمبردار: ناصر عبدالهی‌نگاره بازیگران: عباس انوشه، مقصود جباری، تهیه‌کننده: جهاد دانشگاهی، دانشکده هنرهای زیبا — ۳۵ دقیقه — سیاه و سفید.

جوانی از زندان‌می‌گریزد، طی سرگردانی پس از اسارت‌به حال مرگ می‌افتد. یک "پری" او را از مرگ‌می‌رهاند و مدتی با یکدیگر همسفر می‌شوند. فیلم داستانی سمبلیک دارد و به بررسی مسائل انسانی و سرکشی نفس اماره در یک جوان از بند رها شده می‌پردازد


"رهروان"

اداره کل ارشاد اسلامی همدان برگزار می‌کند:

جشنواره فیلم طلوع

اداره‌کل ارشاد اسلامی همدان از هفتم تا دوازدهم فروردین ۶۳ یک جشنواره از فیلم‌های ۸ و ۱۶ میلیمتری بنام "طلوع" برگزارمی‌کند. این اداره ازکلیه فیلمسازان آماتور درخواست کرده است فیلم‌های خود را تا ۲۸ اسفندماه جاری برای شرکت در این جشنواره به اداره کل ارشاد اسلامی همدان ارسال دارند.



یکی دیگر

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: شهاب رضویان، فیلمبرداران: امیر فضائلی، رضا عزیزی، صدا: محمد رهبر، مونتاژ: هادی شایسته، بازیگران: علیرضا زهره‌وند، بهروز محجوب، علی شیعه. با همکاری انجمن سینمای جوانان ایران، مرکزهمدان — هشت میلیمتری، ۸ دقیقه، رنگی.

این فیلم که در همدان، تیپ سیدالشهدا و دهلران فیلمبرداری شده، بازگو کننده زندگی جوان فیلمبرداری است که برای ضبط صحنه‌های جنگی به جبهه می‌رود، ولی در هنگام فیلمبرداری براثر اصابت ترکش خمپاره شهید می‌شود.

باز هم فیلمهای گمشده!

در پی چاپ تقاضای آقای "محمد حاج‌اکبری" خواننده مجله از قزوین، که دو فیلم کوتاهش در سال ۵۷ در دفتر سابق انجمن سینمای جوان گم شده است، آقای "هوشنگ صدری" — تصویربردار تولید شبکه اول سیمای جمهوری اسلامی ایران — نیز طی نامه‌ای نوشته که وی نیز دو فیلم کوتاهش به همین سرنوشت دچار شده‌است. وی نوشته است که "در سال ۵۷، دو فیلم کوتاه ۸میلیمتری به نامهای "خرافات" و "ایمان" به دفتر جشنوارهٔ فیلمسازان جوان منطقهٔ آسیا و اقیانوسیه (A.B.U.) تحویل دادم. اما به علت این‌که‌جشنوارهٔ یاد شده از آن پس برگزار نشد، و به دلیل تغییر محل این دفتر، نتوانستم فیلمهایم را پیدا کنم. جستجوهای بعدی من نیز بی نتیجه بود. به همین دلیل اگر کسی از وضعیت این فیلمها خبر دارد، خواهشمندم که مرا باخبر کند."



پشت صحنه فیلم جمعه



بالا ــ سنگر خانه من



پائین ــ از ده باید آغاز کرد

جمعه

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: ناصر غفاری∘ فیلمبردار: محمدرضا غفاری∘ بازیگران: جواد جریانقلم، علی کریمی، داود زند، نهروانی و حیدر دارابی∘ تهیه شده در انجمن سینمای جوانان ایران، مرکز زنجان∘ هشت میلیمتری، ۱۲ دقیقه.

رسول، دانش آموزی است که برای تأمین هزینه تحصیلی خود، روزهای جمعه شکلات فروشی می‌کند. یک روز جمعه، موقع برگشتن به خانه، همراه مردم به‌نماز جمعه می‌رود و در آنجا هرچه کار کرده، برای کمک به‌جبهه‌ها می‌دهد.

سنگرخانه‌من

بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان همدان در پی تهیه فیلمهای کوتاه میثم تمار، ایمان، از تولد تا مرگ، و نقش تربیت، فیلم کوتاه دیگری با نام "سنگر خانه من" ساخته است. این فیلم ۱۶ میلیمتری رنگی، در شهرستانهای نهاوند و همدان فیلمبرداری شده و هم‌اکنون آخرین مراحل فنی را می‌گذراند.

فیلم، داستان نوجوانی بسیجی ساکن خرمشهر است که پس از آزادی شهرش، در خیابانها و محله‌ها می‌گردد و در آنجا عروسک خواهر کوچکش را پیدا می‌کند. در بازگشت به همدان، مشاهده می‌کند خانواده‌اش که ساکن همدان شده بودند، براثر بمباران هوایی عراقیها، جان باخته‌اند.

از ده باید آغاز کرد

"از ده باید آغاز کرد" حکایت ناآگاهی و بی‌فرهنگی مردی است که پس از ازدواج، با همسرش اختلاف پیدا می‌کند. مادرزنش تصمیم می‌گیرد دخترش را به‌خانه خود بازگرداند.

این فیلم توسط مهدی عابدی با همکاری اهالی "ده‌سیر" اراک ساخته شده و یحیی عابدی، معصومه زهروند، جعفر زهروند و مریم زهروند ایفای نقش کرده‌اند. این فیلم محصول سپاه پاسداران انقلاب اسلامی منطقه‌هشت خوزستان و لرستان است.

بچه‌ها

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: محمدرضا سرکانیان∘ فیلمبردار: محمدعلی رهبر∘ بازیگران: علیزاده، نوروزی، سرکانیان، ویسری∘ هشت میلیمتری، ۱۰ دقیقه، رنگی∘ تهیه شده در انجمن سینمای جوانان ایران، مرکز همدان.

هدیه‌ای برای یکی از بچه‌های محله آورده می‌شود که زمینه‌ساز جدا شدن او از بقیه بچه‌ها می‌شود. اما بچه‌ها ثابت می‌کنند که بدون او و هدیه‌اش نیز می‌توانند وسیله سرگرمی خود را تهیه کنند. پسر که منزوی شده، دوباره به‌سوی دوستانش برمی‌گردد.

نامه‌ها

"ماهنامه سینمایی فیلم"
تهران
صندوق پستی ۲۱۹۴

نامه‌هایتان رسید

محرم قاصدی، کرج ـ منصور فرزان، کرمان ـ رضا. م، ساری ـ سعید عباسی، کرج ـ محسن تجدد، اصفهان ـ محمد مهدی کاظم بیگی دامغان ـ سیامک و مسعود امیدوار، اهواز ـ کاظم کریم‌زاده، تبریز ـ محمد تقی‌نژاد، بابل عباس باستانی، الف. ل، تهران ـ علیرضا صنیعی، شیراز ـ ارازقلی سارلی، گنبدکاوس ـ رسول‌حساس، محسن شمس، تهران ـ سعید اسدی، مشهد ـ مهرداد علی‌فرد، اهواز ـ سید مهدی شگفته، کاشمر ـ محمد شاهرخ حمیدی مقدم، همدان ـ مرتضی نیکیار، تهران ـ علی شایسته‌فر، تبریز ـ مهرداد لطفی، تهران ـ رامین معتمد، بندرعباس ـ رضا فیاض، مشهد ـ علی ذاکری، بابل ـ محمد علی کندری فرد، تهران ـ علی مبارک‌آبادی، قزوین ـ فرهاد نوروزی، تهران ـ جعفر کریمی، رامسر ـ سمیه سماواتیان، مشهد ـ شاهپوری، تهران ـ علیرضا شکری، تهران ـ موسی اشرفی، تبریز ـ رضا درستکار، تهران ـ حسین تهرانی، کرمان ـ عابدیان، ساری ـ مجید عاصمی، اهواز ـ احمد غلامرضائی، بابل ـ محمد حسین محبی، اراک ـ علی‌اکبر کارگر، ساری ـ فرامرز مقدم، تهران ـ جواد عوادزاده، تهران ـ رسول جمشیدیان، اهواز ـ علیرضا مکاری، سیاهکل ـ شهرام تیموریان، تهران ـ بهروز غلامزاده، مشهد ـ سعید نراقی، اراک ـ یعقوب‌سبز بخش، قوچان ـ حسین بایگانی، تبریز ـ غلامرضا سوری، تهران ـ باهره‌اباذری، رشت ـ عباس شریف زاده، تهران ـ مسعود فرج‌پور، تبریز ـ حسین رفیق‌دوست، آمل ـ محمد عابدی، قائمشهر ـ علی امرغانی، مشهد ـ نادر عالی‌زاده، تهران ـ مسعود علی‌موسی‌زاده، بهشهر ـ بابک احسانی، تهران ـ سید هاشم حسینی، محلات، احمدرضا سهرابی، بابل ـ شهرام وطن‌خواه، میانه ـ ابوالفضل شهسواری، تهران ـ محسن شمس، تهران ـ علی منصوری راد، تهران ـ حمید عدلجوی تبریزی، تبریز ـ علیرضا نجفی، اهواز ـ احمد موسوی، شهرری ـ رجبعلی عزیززان، شهرری ـ محمدانصاری، تهران ـ رسول خدابخشی، اصفهان ـ پرویز فتحی، تهران ـ محمد محمودی، شیراز ـ علیرضا زمانیان اسکوئی، اسکو ـ حسین تهرانی، کرمان ابراهیم خامنه‌ای، تبریز ـ محمدعلی بربری مظلوم، مشهد ـ مصطفی رضایی، تهران ـ غلامرضا کریمی، تبریز ـ حمزه زرینی، ایذه رضاحقی، رشت ـ آرام‌کریمی جهرمی، خرم آباد ـ فرح‌بخش، تهران ـ اسماعیل یوسفی، آبادان ـ جلال حسین‌پور، مشهد ـ ی. اکبری، تبریز ـ علی میرقطبی، سبزوار.

■ محمدرضا فلاح‌زاده حسینی، تهران

ـ فیلمهای سینما باید سالها در سینماها به‌نمایش دربیاید تا سرمایه اولیه و سودمتعارف را برای تهیه‌کننده‌اش برگرداند. نمایش فیلم، قبل از آن در تلویزیون، باعث می‌شود که نمایش فیلم در سینماها باشکست مواجه شود.

ـ فیلمهای سوپر ۸، ضایعاتش بیشتر از نوار ویدئو است. به‌همین دلیل هم گرانتر است.

■ رضاعلی‌پور، تهران

ماپای گفتگوی فیلمسازانی می‌نشینیم که فیلمی از آنها به‌نمایش درمی‌آید. آن‌فیلمسازانی که فیلم نمی‌سازند، یا حرفی ندارند یا نمی‌گویند.

■ مهرداد علی‌فرد، اهواز

نامه‌تان را به‌آدرس صندوق‌پستی مجله فرستاده‌اید، و می‌بینید که به‌دستمان رسیده است. شماره‌های موردنظرتان را هم از همین طریق می‌توانید درخواست کنید.

■ آقای مجید صیامی، تهران

ـ خوانندگان‌تهرانی مجله هم می‌توانند شماره‌های موجود را به‌وسیله پست درخواست کنند.

■ آقای علی سپندار، شیراز

ـ در مورد گریم، منبعی نمی‌شناسیم اما درصدد گفتگو با حرفه‌ایهای این فن هستیم. اما دربارهٔ دکور، کتابی به‌نام "تاریخ صحنه ـ آرایی" در کتابفروشی‌ها وجود دارد.

■ آقای محمد قضایی، قم

ـ متاٴسفانه نشانی پستی فیلمسازان خارجی را نداریم که دراختیار شما بگذاریم.

■ آقای صفر رامین خردمند

ـ همان طوری که نوشته‌اید، برنامه‌ریزی تلویزیون را مسئولان آن انجام می‌دهند و به دلیل برد بیشتر شبکهٔ اول، پخش فیلمها و سریالها را به‌عهدهٔ این شبکه گذاشته‌اند، حتی فیلمها و سریالهای تکراری را. بنابراین اگر قرار باشد مثلا" فیلمهای تکراری چهارشنبه شب‌ها از شبکهٔ دوم پخش شود، برای شما که به‌هردو شبکه دسترسی دارید، چه تاٴثیری دارد؟ در حالیکه مردم مناطقی که فقط تحت پوشش شبکه اول هستند، از آن محروم می‌شوند. ضمن آنکه همان توضیح همیشگی مسئولان را هم باید اضافه کنیم: تلویزیون، با کمبود فیلم و سریال مواجه است.

■ داریوش برادران، گناباد

ـ آگهی‌های پذیرش فیلم در جشنواره‌ها، و شرایط شرکت در هریک از آنها، مدتی پیش از شروع هر جشنواره، در روزنامه‌ها آگهی می‌شود. هر جشنواره، شرایطی خاص خود دارد. بنابراین نمی‌توان یک شرط کلی برای همهٔ آنها عنوان کرد و به‌شما پاسخ داد.

ـ با ادارهٔ ارشاد اسلامی شهرتان تماس بگیرید، شاید بتوانند در تهیه فیلم خام به قیمت ارزان، شما را یاری کنند.

ـ در صفحهٔ فیلمهای کوتاه می‌بینید که فیلمهای آماتوری هم معرفی می‌شود.

ـ باید به‌یکی از مراکز سیمای جمهوری اسلامی مراجعه کنید و فیلمتان را ارائه دهید. در صورتی که مناسب تشخیص دهند، پخش می‌کنند.

■ آقای محمد رضایی، تهران

ـ در این کتابها می‌توانید فیلم‌شناسی کارگردانها و بازیگران را پیدا کنید:

دائره‌المعارف سینمایی (تاٴلیف بیژن خرسند) ـ دربارهٔ چند سینماگر (نوشتهٔ جمشید ارجمند) ـ فرهنگ سینمای ایران (نوشتهٔ حمید شعاعی). البته کتابی هم در حدود سی سال پیش چاپ شده به‌نام "هنرپیشگان بزرگ" (گردآوری الف. بیدار) که اکنون نایاب است.

کتابهای فیلمنامه که تاکنون در ایران چاپ شده است، عبارتست از:

رزمناو پوتمکین (دو ترجمه)، اکتبر، ایوان مخوف (دو جلد)، زنده‌باد مکزیک (سرگی ایزنشتین) ـ ویریدیانا، جذابیت پنهان بورژوازی، تریستانا (لوئیس بونوئل) ـ توت‌فرنگی‌های وحشی، همچون در یک آینه، مهر هفتم، شش صحنه از یک ازدواج، سکوت (اینگمار برگمن) ـ آمارکورد، شبهای کابیریا (فدریکو فلینی) ـ ماجرا، صحرای سرخ (آنتونیونی) ـ دزد دوچرخه (ویتوریو دسیکا) ـ فرشته آبی (یوزف فون اشترنبرگ) ـ زندگی (آکیرا کوروساوا) ـ هیروشیما عشق من (مارگریت دوراس) ـ قاتل (فریتس لانگ) ـ تریلوژی جنگ (شامل فیلمنامه‌های "رم، شهر بی‌دفاع"، "پائیزا" و "آلمان سال صفر" نوشته روبرتو روسلینی ـ فصل‌گستاخی، گاو (غلامحسین ساعدی) ـ ارض موعود، "تشنگی، آب، چرخ" (خسرو حکیم‌رابط) ـ آینه‌های روبرو، حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس (بهرام بیضایی) ـ جای پای آهو (رضا علامه‌زاده) ـ خوشبختی آقای ایزدی (ابراهیم مکی)، به اضافهٔ تعداد زیادی فیلمنامه‌های کوتاه و بلند که در مجله و جنگ‌های گوناگون چاپ شده است و طبعا" نمی‌توان از آنها به‌عنوان کتاب فیلمنامه نام برد.

■ آقای امید الف. تهران

ـ فیلم "فرزندان سانچز" هم مثل بسیاری فیلمهای دیگر، برای این که قابل نمایش در تلویزیون باشد، به‌آن صورت تغییر کرده بود. به‌هرحال، مسئولان‌هم‌پنهان نمی‌کنند که برای تامین فیلمهای مورد نیاز تلویزیون، اقدام به چنین تغییرات ـ گاه اساسی ـ در فیلمها می‌کنند. گویا چاره‌ای نیست. یا نباید آن فیلمها نمایش داده شوند، یا این‌طور به‌نمایش درآیند.

■ آقای علیرضا عزیزی، اهواز

ـ در مورد اختصاص چند صفحه از مجله به هنر تئاتر، توجه شما را به‌صفحهٔ نامه‌ها در شمارهٔ هشتم مجله، جلب می‌کنیم. قرار ما بر این بود که خوانندگان لطف کنند و سئوالهای تکراری نفرمایند!

ـ ما مسئولیت و اختیاری نداریم تا فیلمهایی را که در سینماهای شهرستانها به‌نمایش درنمی‌آید، از تلویزیون پخش کنیم.

■ آقای شهرام وطن‌خواه، میانه

ـ فیلمی به‌نام "زنده‌باد فلسطین" بخاطر نمی‌آوریم که بدانیم یا به‌یادمان بیاید که از تلویزیون پخش شده است، یا نه.

ـ همچنین از نمایش فیلمهای جشنوارهٔ وحدت در تلویزیون، بی‌خبریم.

■ **آقای حیدر هاشم‌خانی، تهران**

– برخی از بازیگران قدیمی که اکنون فعالیتی در سینما ندارند، یا در خارج از کشور هستند و یا در ایران، به‌کسب و کار مشغولند. علت عدم اجازهٔ کار سینمایی به‌آنها، ضوابطی است که وزارت ارشاد اسلامی، برای فعالیت در سینما در نظر گرفته است.

– همین مورد، دربارهٔ فیلمها نیز وجود دارد. تعدادی از فیلمها، تا مدتی پروانهٔ نمایش داشته‌اند اما با ضوابط جدید وزارت ارشاد، پروانهٔ آنها لغو شده است. از جمله، فیلم برزخی‌ها.

■ **آقای محمد باقر مجتهد سیستانی – مشهد**

– به‌نظر ما، ایرادی ندارد که یک فیلم چندبار از دیدگاههای مختلف نقد و بررسی شود.

– از پیشنهادها و راهنمائیهای دیگرتان، متشکریم.

■ **آقای رضا میرکریمی، زنجان**

– دربارهٔ سینمای نئورالیسم، در شمارهٔ پنجم مجله مطلب مفصلی داشتیم.

■ **آقای علیرضا غاروریانی، بندر انزلی**

– انجمن سینمای جوانان ایران، در شهر شما فعالیتی ندارد.

■ **آقای بهنام ابوالقاسمی، تنکابن**

– متأسفانه ما سیستم توزیع نیرومندی نداریم که بتوانیم همزمان، مجله را در سراسر کشور پخش کنیم. ناچاریم از خدمات موسسات حمل و نقل استفاده کنیم و همواره با مشکلاتی – اغلب پیش‌بینی شده و گاه پیش‌بینی نشده – مواجه می‌شویم که ارسال مجله به شهرستانها را به‌تاخیر می‌اندازد.

■ **آقای یونس هاشمی، مشهد**

– نخستین دستگاه فیلمبرداری و نمایش فیلم را، مظفرالدین‌شاه قاجار به‌ایران آورد. اولین فیلم‌های مستند را میرزا ابراهیم‌خان صحافباشی (عکاسباشی دربار) و بعدها، خان‌بابا معتضدی ثبت کردند و اولین فیلم بلند داستانی را، اوانس اوهانیان به‌نام "آبی و رابی" ساخت که بازیگران آن، ضرابی و سهرابی بودند.

– آنتریک به‌معنای هیجان، پرودیوسر به‌معنای تهیه کننده، و کولاژ به‌معنای تلفیق دو یا چند عنصر ظاهرا" بی‌ارتباط و اخذ معنای واحدی از این تلفیق است.

– لویی ب. مایر، مدیر کمپانی متروگلدوین مایر به کنراد نیجل و فرد نیبلو ایدهٔ جایزه دادن به فیلمها را پیشنهاد کرد. در چهارم ماه می ۱۹۲۷، سی و شش نفر از مدیران صنعت هالیوود، از جمله مایر، مری پیکفوردو داگلاس فربنکس دراین‌باره به‌بحث پرداختند و سرانجام، آکادمی علوم و هنرهای سینمایی را طبق قوانین ایالتی کالیفرنیا تاسیس کردند تا هرسال، به‌بهترین‌ها، جایزه‌ای به‌نام اسکار بدهد. سدریک گیبونز، کارگردان هنری مترو – گلدوین مایر، مجسمه اسکار را طراحی کرد و جورج استانلی آنرا با ۵۰۰ دلار ساخت. در ۱۶ می ۱۹۲۹، نخستین دورهٔ اسکار برای اهدای جایزه به برگزیدگان سالهای ۲۸–۱۹۲۷ برپاشد. در این دوره، فیلم "بالها" به‌عنوان بهترین فیلم، "امیل یانینگز" بهترین بازیگر مرد، و "جانت گینور" بهترین بازیگر زن برگزیده شدند. از سال ۱۹۳۶ به‌بعد، جایزه برای بازیگران نقش دوم نیز در نظر گرفته شد. اکنون، جایزه اسکار، هرسال در ۱۲ رشته به فیلمهای آمریکایی داده می‌شود و یک فیلم خارجی انگلیسی زبان نیز جایزهٔ ویژه‌ای می – گیرد.

■ **آقای فرهاد طلوع، تهران**

– برای آشنایی با اصطلاح‌های سینمایی، می‌توانید به‌کتاب "راهنمای فیلمسازی" که اخیرا" چاپ و منتشر شده است، مراجعه کنید.

* **آقای محمد عابدی، قائمشهر**

– پوسترهای مورد اشارهٔ شما، آگهی است و تکرار آن، بستگی به‌نظر آگهی‌دهنده دارد.

چند توضیح تکراری!

اول: پرسشهای تکراری

پرسشهای تکراری، گویی یکی‌ازدشواریهای همیشگی پاسخگوهای مجله‌هاست. در نخستین شماره‌ای که صفحهٔ "نامه‌ها" را گشودیم، به خوانندگان عزیز توصیه کردیم که با دقت درمطالب مجله و پاسخهایی که در همین صفحه به پرسشهای مشابه داده می‌شود، از تکرار آنها بپرهیزید. ما نمی‌توانیم و نمی‌خواهیم مسائلی را که در مطالب مجله عنوان شده، بار دیگر – حتی به‌صورت خلاصه– در پاسخ به‌خوانندگان تکرار کنیم. ویا به‌تک‌تک خوانندگان، پاسخهای جداگانه اما تکراری بدهیم و حتی آنها را حواله به مطالب چاپ شده بدهیم. چنین دقتی‌را، ازخود خوانندگان انتظار داریم – از این پس – همچنان که تاکنون چنین کرده‌ایم – به‌چنین نامه‌هایی در ستون "نامه‌هایتان رسید"، اشاره خواهیم کرد.

همچنین، نامه‌هایی که حاوی پیشنهاد، انتقاد و یا درخواست مطالب‌خاصی است – همان‌طور که در شمارهٔ هشتم نوشتیم – درهیئت تحریریه مورد بررسی قرار خواهد گرفت و به آن، توجه خواهد شد. آنچه شدنی‌ست، انجام می‌دهیم وآنچه‌نشدنی‌ست، معذوریم. به‌این‌موارد‌هم درستون "نامه‌هایتان رسید" اشاره می‌کنیم، زیرا معتقدیم که پاسخ‌گویی به‌چنین نامه‌هایی نیز، کار را به تکرار می‌کشاند.

دوم: علاقمندان سینما

علاقه به سینما، به‌ویژه بازیگری، یکی از جاذبه‌های همیشگی برای جوانها ونوجوانها بوده و هست. ما هم به‌عنوان منتشرکنندگان یک مجله سینمایی، مدام باخیل نامه‌های دوستداران هنرپیشگی مواجهیم که از ما راهنمایی می‌خواهند. با یک توضیح کوتاه، اعلام می‌کنیم که این‌گونه نامه‌ها نیز بی‌پاسخ خواهد ماند: بازیگری سینما، جاذبه وسودای خامی است که اغلب، به‌فرجامی خوشایند منتهی نمی‌شود. نمی‌خواهیم انشاء بنویسیم وموعظه کنیم، اما بهتر است که ذهن خود را گرفتار چنین سودایی نکنید. به‌ویژه که‌مطمئن هستیم بسیاری از این علاقمندیها، ویژه یک محدودهٔ سنی خاص است که بیشتر، دوران نوجوانی و جوانهای تا بیست و دوساله را دربرمی‌گیرد. آن استعدادها وعلاقه‌های‌اصیل‌و پایدار، با مطالعه و تفکر و تمرین و کارعملی و نظری، راه‌خود را خواهند یافت.

اما به علاقمندان فیلمسازی‌و فیلمبرداری، وعده می‌دهیم که درصدد تهیه‌گزارشی از همهٔ آموزشگاههای سینمایی، اعم از خصوصی و دولتی هستیم که شرایط پذیرش، دوره‌های آموزشی، امکانات، نشانی و تلفن، شعبه‌های شهرستانها، و سایر مسائل مربوط به‌آنها در این گزارش خواهد آمد. بنابراین، پاسخ به‌همهٔ نامه‌هایی که تاکنون دراین زمینه رسیده و خواهد رسید، موکول به‌چاپ این گزارش می‌کنیم.

سوم: اشتراك و شماره‌هـای گذشته

این‌یادآوری هم تکراری است: از شماره‌های گذشته، فقط شماره‌های ۳، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰ موجود است. بهای شمارهٔ ۳سیصد ریال، و شماره‌های دیگر هرکدام صدریال است. برای دریافت شماره‌های کسری، بهای آنها را به‌صورت تمبر باطل نشده همراه با نشانی دقیق خود، به‌آدرس صندوق‌پستی مجله بفرستید تا برایتان ارسال شود. اگر فرستادن تمبر مشکل است، می‌توانید بهای مجله‌هارا به‌حساب "ماهنامهٔ فیلم"واریز کنید. کسانی که خواستار اشتراک سالانه هستند، نیز می‌توانند مبلغ ۱۲۰۰ ریال به همین حساب واریز کنند. شمارهٔ حساب ما ۲۰۹۳۰۵۹۴، بانک تجارت، خیابان سپهبد قره‌نی، شعبهٔ پل کریمخان، به‌نام "ماهنامهٔ فیلم" است. در هر نقطهٔ ایران، درهر شهر و شهرستان و بخش و روستاو هرجا که شعبهٔ یک بانک وجود دارد، به‌وسیلهٔ هربانکی که باشد، ملت، تجارت، صادرات، ملی، سپه و هرنام دیگری که وجود دارد، می‌توانید بهای اشتراک سالانه و شماره‌های کسری را به‌حساب یادشده، واریز کنید. وفتوکپی فیش بانکی را به‌همراه نشانی‌دقیق خود، برایمان بفرستید. امیدواریم نقطهٔ ابهامی نمانده باشد!

وتوضیح تکراری آخر: تجدید چاپ شماره‌های نایاب مجله، برایمان‌ممکن نیست‌و فعلا"، امکان چاپ بیش از یک‌شمارهٔ مجله درهر ماه را نداریم.

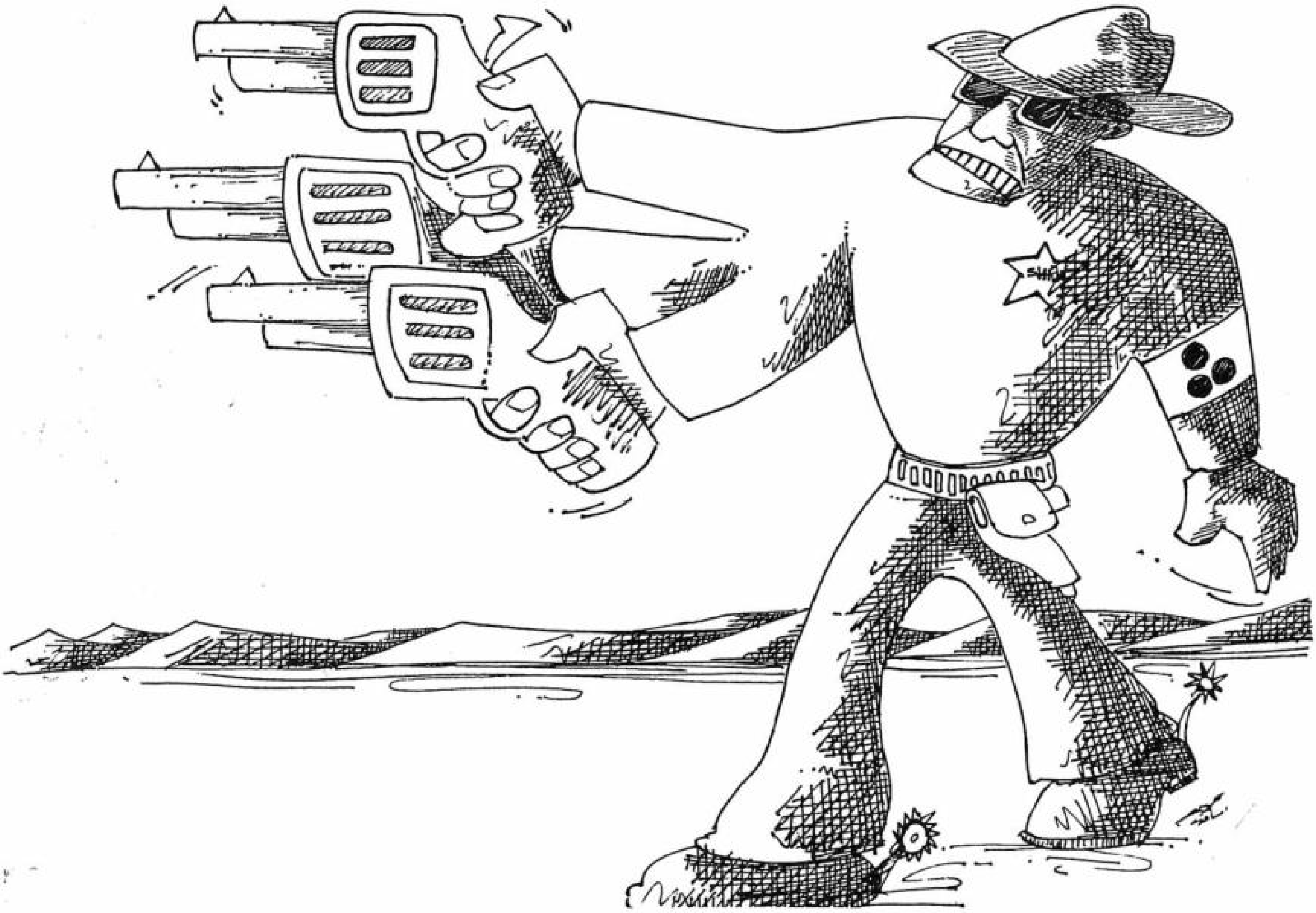
طرحهای سینمایی

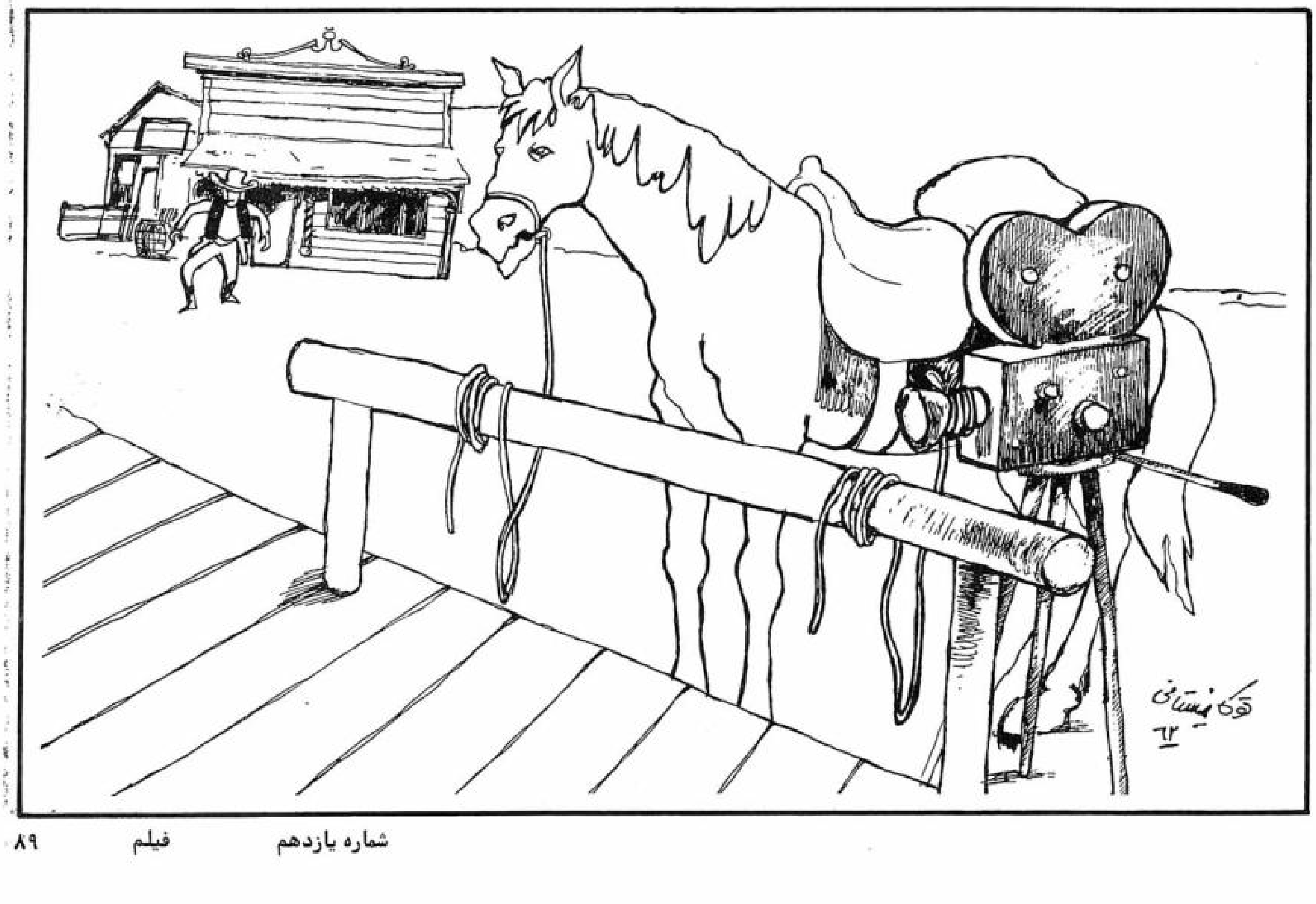
سینمای وسترن












جهان سوم


THE END

کارگاه فیلم پویا

باعرض تبریک سال نو مفتخر است در سال جاری نیز
درعرضه فیلم‌های خوب سینمایی پیشقدم باشد.

«جواد گلپایگانی»



نقطه ضعف

ساخته :
محمدرضا اعلامی



شیلات
(خوجه ممد)

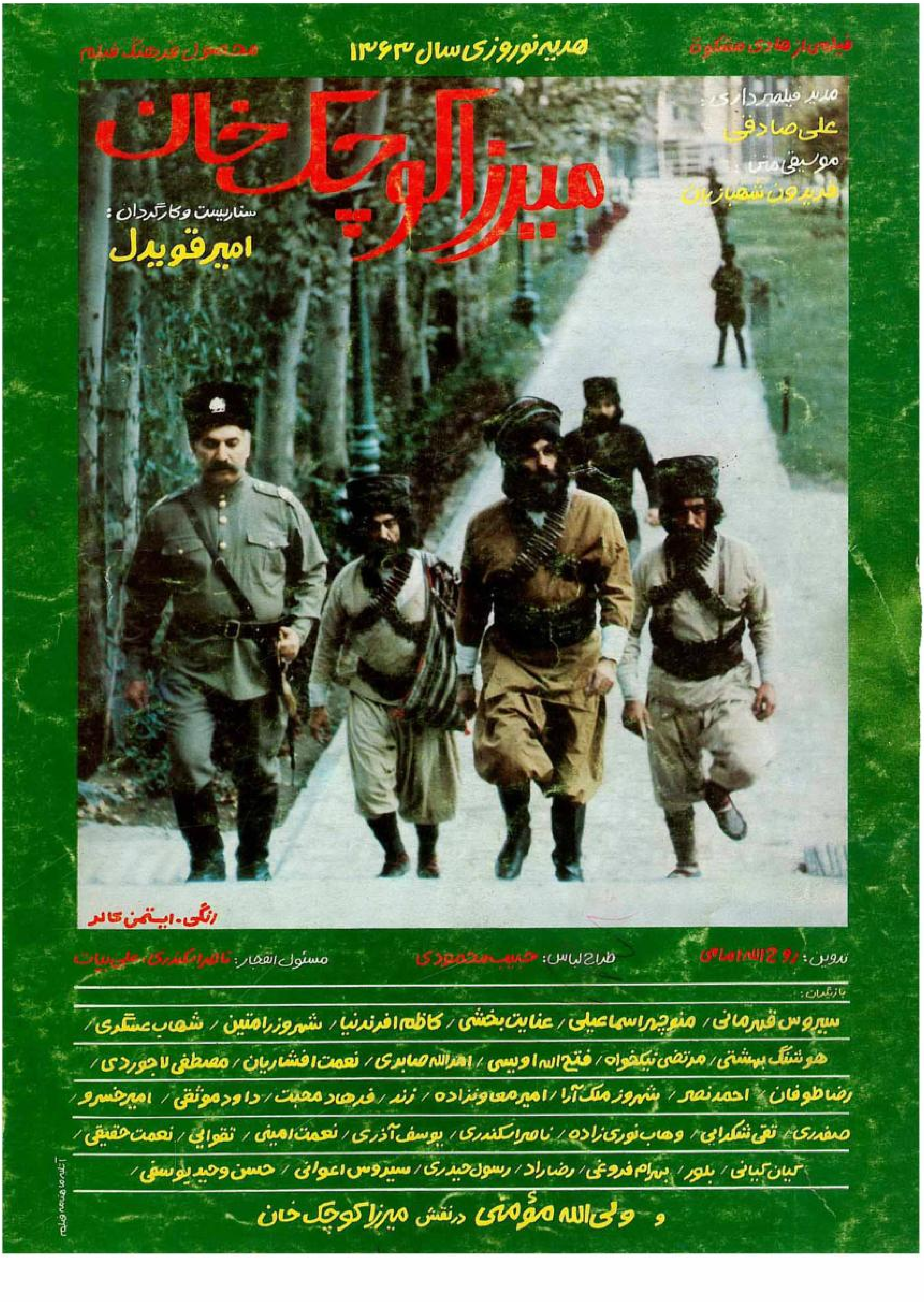
ساخته :
رضا میرلوحی



آن سفر کرده

ساخته :
احمد نیک آذر

شهر خاموشان .... ساخته : خسرو ملکان



فیلمی از هادی مشکوة
هدیه نوروزی سال ۱۳۶۳
محصول فرهنگ فیلم
میرزا کوچک خان
مدیر فیلمبرداری :
علی صادقی
موسیقی متن :
فریدون شهبازیان
سناریست و کارگردان :
امیر قویدل
رنگی - ایستمن کالر
تدوین: روح الله امامی
طراح لباس: حبیب محمودی
مسئول انفجار: ناصر اسکندری، علی بیات
با زیگران :
سیروس قهرمانی / منوچهر اسماعیلی / عنایت بخشی / کاظم افرندنیا / شهروز رامتین / شهاب عسگری /
هوشنگ بهشتی / مرتضی نیکخواه / فتح الله اویسی / امرالله صابری / نعمت افشاریان / مصطفی لاجوردی /
رضا طوفان / احمد نصر / شهروز ملک آرا / امیر معاونزاده / زند / فرهاد محبت / داود موثقی / امیر خسرو /
صفدری / تقی شکرابی / وهاب نوری زاده / ناصر اسکندری / یوسف آذری / نعمت امینی / تقوایی / نعمت حقیقی /
کیان کیانی / بلور / بهرام فروغی / رضا راد / رسول حیدری / سیروس اعوانی / حسن وحید یوسفی /
و ولی الله مؤمنی درنقش میرزا کوچک خان